ابـريـل
١٩٩٥

العدد
١١٦

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

مختارات من الشاعر الكردى شيركو بيكه



بخيت وعديلة وراجى عفو الخلاق

قصيدة عمر نجم - التغريب فى الفن التشكيلى

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com
lisanearb.com رابط بديل

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى الوحدوى

أبريل ١٩٩٥

أدب ونقد

المحتويات

دراسات فى النقد

نصوص شعر:

الديوان الصغير:

الحياة الثقافية

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف للفنان:

محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنانة ميسون صقر

البورتريهات الداخلية للفنان: جودة خليفة

لوحة الغلاف للفنان: صلاح عنانى

أعمال الصف والتوضيب الفنى مؤسسة الأهالى:
سهام العقاد، عزة محمد عز الدين، نعمة محمد على ، منى عبد الراضى
مراجعة لغوية: عبد الله السبع،

المراسلات :

مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
«الأهالى» القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦

■ الأعمال الواردة إلي المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

أول الكتابــة

مرة أخرى يثير الدكتور سيد البحراوى بعض القضايا الجوهرية في النقد الأدبى تنظيرا وتطبيقاً في مقالته عن مستقبل النقد الأدبى في مصر والتى تأخر نشرها لا لأننا نختلف مع مقولاتها كما يتصور الباحث، ولكن لأننا كنا على مدى الشهور الماضية نحاول التوفيق بين المادة الآنية التى لا يمكن تأجيلها وبين ما يمكن تأجيله، وإننا لممتنون حقا للكتاب والباحثين والمبدعين الذين يخصوننا بأعمالهم رغم فقرنا بينما تتوفر لهم منابر كثيرة تطبع بصورة فاخرة وتدفع مكافآت مجزية.

ومرة أخرى سوف أختلف جذريا مع الدكتور سيد البحراوى ومن حيث المبدأ في مفهومه عن التبعية الذهنية للغرب أو للنموذج الغربى . فليس هناك في ظنى ما يسمى بالنموذج الغربى بل هناك نموذج رأسمالي يجد تجسيداً له في كثير من البلدان غير الغربية. والغرب بهذا المعنى الرأسمالى ليس مكوناً جغرافيا وثقافيا فقط، ولكنه أيضاً مكون تاريخى نشأت فيه الرأسمالية وتبلورت مبكراً ثم امتدت لكل بقاع الدنيا.

ولا تنتمى أى من اليابان أو سنغافورة للغرب، ومع ذلك فإن سمات الثقافة السائدة فيهما هى السمات الرأسمالية التى تهيمن على صعيد العالم شماله وجنوبه وتحل محلها ثقافة جديدة ذات سمات اشتراكية في مجموعة البلدان التى ماتزال صامدة فى وجه الرأسمالية مثل الصين وكوبا وفيتنام وكوريا.. وما يحدد الطابع العام للثقافة ليس الثقافة ذاتها وإنما الأساس الاجتماعى الاقتصادى السياسى لها.

«إن العالم واحد ومتعدد فى الوقت نفسه علماً بأن المصدر الأساسى للتباين ليس هو اختلاف الثقافات، فالتركيز على هذا الجانب من الواقع يستر مصدره الأساسى وهو اختلاف الواقع فى

هرم الرأسمالية المعولمة..»

كما يطرح سمير أمين المسألة.. «فلابد إذن من مواجهة هذا التحدى الصحيح بشكل مباشر، علما بأن التباين فى المواقع التى تحتلها مختلف الأقطار فى المنظومة العالمية (سواء كانت الشعوب المعنية تختلف ثقافيا أم لا) ينتج بدوره تميزاً اجتماعياً فى داخل كل مجتمع..» كما يؤكد سمير أمين مرة أخرى، وهذا هو بالضبط جوهر الخلاف بين النقاد الاجتماعيين وبين الدكتور سيد البحراوى الذى يصفهم بأنهم «اصبحوا أكثر اتصالا بالمناهج الأخرى إلى درجة تطغى أحيانا على اجتماعيتهم..»

فالنقاد الاجتماعيون- أى الماركسيون الذين ينطلقون فى عملهم النظرى والتطبيقى حقيقة انقسام المجتمع إلى طبقات متصارعة، وسواء كان هذا المجتمع متخلفا أو متقدماً فإن الفن يرتبط فيه ارتباطا وثيقاً ومنظما بجميع مظاهر الواقع حتى لو كان فنا سيرياليا.

ويرى النقاد الاجتماعيون فى المناهج الأخرى الجديدة والجزئية تجليات لأشكال التحول التى حدثت ومازالت تحدث للرأسمالية فى أزمتها العميقة، وتندرج هذه المناهج الأخرى- نقديا- فى المنهج الاجتماعى الذى يتجدد ويتطور مع كل إضافة للعلم فى أى ميدان، ولهذا فهو قابل دائماً وأبدا للحياة والتأثير العميق وقد كان دعاته ومايزالون عرضة لأشكال الاضطهاد والملاحقة والمنع من الكتابة.

ويدرك النقاد الاجتماعيون أن إنتاج العلم الجديد مرتبط جدليا بالقاعدة العلمية الضخمة التى تأسست فى المراكز الرأسمالية المتقدمة، ولا يرون فى "جنسية" هذا العلم عائقاً أمام عالميته وشموله، ولكنهم على عكس البورجوازيين لا يفصلون بين نتائج العلم من جهة والعقل أو المنهج الذى أحدثه من جهة أخرى باسم أى خصوصية.

إن النقد الاجتماعى لأنه تحليلى وتركيبى ونقدى يبدأ من الواقع

الخاص دائماً ليكشف فيه العام لا يمكن وصفه لهذا السبب بالذات بأنه على حد قول الباحث «يخضع لما تفرضه المراكز النقدية المؤثرة فى أمريكا وأوروبا على سلطاتنا النقدية ونقادنا التابعين..» كذلك لا يستقيم القول بأن النقاد الآخرين تابعون فهؤلاء نقاد بورجوازيون مهووسون غالبا بمادة تخصصهم الضيق الذى يعزلونه عن كل شيئ آخر أى عن المجتمع ، ونافرون من السياسة، وهم ينطلقون فحسب من مناهج ترتبط بهذا التخصص ويتطلعون لرأسمالية المراكز باعتبارها المثل الأعلى فى التقدم، ولا يمتلكون أى مشروع للتجاوز .. لذا كله لا يمكن وصفهم بالتابعين. إنهم فحسب مقتنعون بمناهجهم وعلومهم الجزئية سواء النفسية أو الأنثروبولوجية البنيوية أو التفكيكية، وهم فى أحسن الحالات يصلون إلى صيغة انتقائية تلتقط أداة من هنا وأخرى من هناك،تبدأ أحيانا بالثقافة، وأحيانا أخرى بجزئية من الواقع الاجتماعى.. وهكذا.. يمكن أن يكون كل إسهام صحيح جزئياً لكنه عاجز عن إضاءة العالم الكلي أو ما يسمى برؤية العالم ويتحول نقد الأدب والفن إلى تشريح فيسيولوجي بارد فى محاولة للإنتقال بالنقد الأدبى إلى ميدان العلوم الرياضية الدقيقة الخالية من الحياة بسبب التجريد. وقد ارتبطت المناهج الجديدة كلها بالتقدم العلمى فى ميادين شتى باعتباره تقدما ذا طابع عالمى تقوم الرأسمالية بتفتيته وتجزئته اتساقا مع الفلسفة الوضعية الشائعة فى بلداننا والبلدان الأكثر تطوراً على السواء وقد اكتسبت هذه الفلسفة مع النزعات البراجماتيه العملية المرتبطة بها قوة دفع جديدة، وبث فيها الليبراليون والمحافظون الجدد حياة أنعشتها بعد انهيار التجارب الاشتراكية، وبعد أن كان الإجهاز عليها من قبل الفكر الاشتراكى العلمى قد أدى لنتائج باهرة فى زمن سابق.

ومع ذلك يستطيع أي متابع للإسهامات النقدية النظرية والتطبيقية الجدية للنقاد البورجوازيين أن يلحظ الأثر العميق للمنهج الاجتماعى

عليـهـا، إذ لا يمكن تجنب طابعـه العلمى الموضـوعى الإنتـقـادى التكاملى الجـبـار الذى يمارس نفـوذه برغم إنهـيـار التـجـارب الاشتراكية، وتجارب الدول الوطنية المستقلة، وإنتقاد الاتجاه الكاسح للعولمة الرأسمالية التى تحول الكرة الأرضية إلى سوق، إذ تبقى الإشتراكية هى الإجابة الإنسانية الوحيدة الصالحة رغم كل شئ..

النموذج الآخر إذن ليس نقيض الغرب ولكنه نقيض الرأسمالية.. أى الاشتراكية.

لم تهرب أدب ونقد- على الأقل- من مناقشة قضية التبعية من كل جوانبها، إذ كانت هى التى أفردت مساحة واسعة للدراسة الأولى لسيد البحراوى والمناقشات حولها، وهى الدراسة التى يكرر مقولاتها فى الموضوع المنشور فى هذا العدد. كما أن تقدمية وإستنارة المجلة ليست فى حاجة إلى شهادة. وتفتح «أدب ونقد» باب المناقشة حول الموضوع دون أى تعال أو «عدوانية، طبقاً لمفردات الباحث. ويخصنا الدكتور «سامى على» أحد التلامذه المخلصين الأكفاء لمصطفى زيور بدراسة له حول «العربية ولغة التصوف: الألفاظ المتضادة المعانى ومفهوم الشعور..»

وهو بحث يبدأ من انتقاد النظرة المركزية الأوروبية التى تنسب لنفسها الحضارة وترد إليها باقى الحضارات، ويدخل فى جدل راق من واقع معرفة عميقة باللغة والحضارة العربية الإسلامية وبالحضارة الأوروبية حول الظاهرة موضوع الدراسة التى يؤكدها فرويد ويرفضها عالم اللغويات "بنفنيست" الذى يؤكد أن لغة، من حيث وظيفتها الجوهرية، لابد لها من أن تدل على المدلولات بغير لبس.

ويرى سامى على إن «وجود الأضداد فى اللغة العربية لايدل على فقر بل على ثراء من القدرة التعبيرية..»

«والمقولات الأساسية التى تندرج تحتها لغة التصوف هى تلك التى توحد بين الذات والموضوع، بين البعيد والقريب، بين الكشف والسر،

وهى عين التضادات التى يوحي بينها مفهوم الأضداد..» فهل يرجع تضاد المعانى إلى اختلاف القبائل العربية فى استخدام اللغة شفويا؟ إنه الأمر الذى يحتاج لدراسات فرعية كثيرة عن اللغة وتطورها نحواً وبلاغة.

وبما أن اللغة هى أحد الاهتمامات الرئيسية فى عددنا هذا فإننا نقدم لكم باحثا شابا هو "أشرف شهاب" فى أول نشر له يسعى للبرهنة على أن «شيوع أنماط اقتصادية وقيم مادية بعينها فى عصر ما يعكس نفسه بجلاء على لغة البشر فى تلك الفترة..»

وإن كان الباحث يخلط بين النحو والبلاغة دون إدراك للفروق الجوهرية بينهما كعلمين. وفى قراءته للأزمة فى مفهوم التغريب فى الفن التشكيلى المصرى الحديث يدعونا الفنان التشكيلى والناقد أحمد فؤاد سليم للتأمل فى لغتنا العربية ذاتها «لنقيس نسيجها، ولها مالها من بنيات الصوت وعلاماته ولحنه وعلمه ونحوه ما قد يدعو على العكوف العصابى على قديمها، بينما تلك اللغة العربية ذاتها قد عركت التغريب حتى توحد فى صميم نصوصها.. إنه يناقش فى العمق قضية الخصوصية، ويتساءل كيف لنا أن نفلت من سياق العصر «ونتمحور على القديم لقدمه.. أولسنا بذلك نهرب هربا من إمكان تفردنا..»

ونحن نطرح هذا الموضوع الذى يرتبط بوشائج عميقة مع موضوع التبعية الذهنية لمناقشة أوسع وندعو الفنانين والنقاد للتحاور.

ويضم العدد حوارين أحدهما مع الروائى والناقد المغربى عبد القادر الشاوى الذى يحذر من حداثة زائفة خارج السياق ويحكى لنا تجربته مع الكومبيوتر والسجن، فيشدنا شدا للحوار الآخر مع الباحث السورى "محمد جمال طحان" الذى حقق الأعمال الكاملة للكواكبى، وأصدر كتابه عن «الاستبداد وبدائله فى فكر الكواكبى»، ألسنا ندخل إلى عصر الكمبيوتر والأقمار الصناعية وقد اتسعت مساحة الاستبداد والتسلط فى الوطن العربى وأصبح قمع الفكر والحركة الحرة للجماهير حرفة يتفنن البعض على امتداد الوطن

العربى فى إتقانها، بالرغم من الواجهة العصرية الشكلية.

يبدأ نفى الحركة الحرة للشعب بنفى حرية الفكر والاجتهاد والتعددية وحبس الكل فى واحد وسحق روح الانتقاد والجدل.

وتقدم لنا النقادة المسرحية المجتهدة "مايسة زكى" فى قراءتها العميقة والمدهشة لواحد من أفضل العروض التى قدمها المسرح المصرى عبر السنوات العشر الماضية وهو «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس من إخراج عصام السيد متسائلة:

- هل بدأ سقوط دمشق فى أيدى التتار عندما أحرقت الكتب ونفى الجدل...» وترتبط بذكاء بين مفهوم القدر ومفهوم حركة التاريخ اللذين يتداخلان ويتصارعان عندما يكون النص الأدبى أو العرض المسرحى معنيا بمرحلة تاريخية معروفة تفاصيلها ونتائج أحداثها الكبرى، فإذا كان الماضى محتما وخارجا عن إرادتنا، فهل يحدد القدر أو قوانين الحتمية التاريخية مسار مستقبل البشر وتفاصيل حياتهم الصغيرة؟

ولكن علنا نتذكر نحن الذين نؤمن بقدرة الناس على صنع مصيرهم والسيطرة عليه أن مفهوم القدر ينتمى للفكر الدينى بينما تنتمى قوانين الحتمية التاريخية للفكر المادى الواقعى الذى يرى أن المستقبل ليس مخطوطاً فى لوح ولكنه مفتوح للإمكانيات الهائلة التى يحددها فى نهاية المطاف صراع البشر وفاعليتهم ولكن العرض الذى يحيل إلى الهزيمة العربية الشاملة فى الحاضر مستلهما هزيمة ماحقة فى الماضى لابد أن يفضى بمتفرجيه إلى إجراء هذا التطابق بين القدر والحتمية التاريخية، والروح النقدى وحده قادر على فض الإشتباك بين المفهومين والحقلين الدلاليين لهما، مستعيدا القدرة الهائلة للشيخ جمال الدين الشرائجى الذى دعا فى أول العرض للإجتهاد فكان مصيره السجن، ثم ناشد الأمير أزدار صاحب القلعة الذى رفض الاستسلام للتتار وقاوم حتى النهاية- ناشده أن يطلق سراحه ليحارب معه فرفض خوفاً من الحرج، وحين دخل تيمورلنك دمشق منتصرا وعرف بأمر الشرائجى

أمر بصلبه حتى الموت.. إتفق جميع الحكام إذن على محاصرة روح النقد ووئدها فكان السقوط الفاجع والغروب الشامل على حد تعبير "بن خلدون" فهل ينطبق على هذا العرض الجميل الشائك الذى تتعدد مستويات قراءاته قول بن خلدون «فى هذا الغروب الشامل قد تكون قبسة الضوء الوحيدة هى وصف الغروب والشهادة عليه..»

وهل يقدم «سعد الله ونوس» شهادته على غروب مشابه بينما يستنهض المخرج روح الجهاد والمقاومة بتأطيره لشخصية الشيخ التاذلى الذى سعى للإستشهاد فى مواجهة التتار بنفس القوة والحزم اللتان أمر بهما بحرق كتب "الشرائجى"؟

إن روعة القراءة التى تقدمها "مايسة" لاتضاهيها سوى روعة العرض الذى يحتاج للتعرف على مستوياته العميقة وهو يدعونا بإلحاح لمقارنته بنص مسرحى من أهم نصوص المسرح الغربى المعاصر هو باب الفتوح للراحل «محمود دياب» أما الصديقة الناقدة القصاصة إعتدال عثمان فتقدم لنا دراستها البنيوية لرواية "البحث عن وليد مسعود» للروائى الراحل "جبرا إبراهيم جبرا" وهى واحدة من كلاسيكيات الرواية العربية التى ستبقى مادة للدراسة والإستكشاف لزمن طويل وهى تجيب بعمق على سؤال طرحته: لماذا تكون الكتابة فعلا وإيمانا بالحياة ونفيا لليأس "وترد الناقدة" «الإجابة تعود بنا إلى بداية هذه القراءة، العين تسمع، والأذن ترى والذهن يتفتح على زحم كثيف حين يستحضر فنان قدير صور الجمال، أو حتى القبح الجميل المكنون فى ذهنه ووجدانه ويجسدها فى عمل فنى مشع تتخلق الموجودات فى ضوئه الباهر من جديد..» وهى إجابة تغرينا بدراسة لقضايا الإبداع الرئيسية، والولوج إلى فلسفة الجمال وعلمه من أبواب النقد التطبيقى.

وفى الديوان الصغير مختارات للشاعر الكردى "شيركو بيكه س " انتقاها وقدمها لنا الناقد "طلعت الشايب" وهو يستجيب أخيراً لطلبنا القديم إليه بالتعاون معنا ويشرفنا أن تكون هذه هى البداية

التى نرجوها فاتحة تواصل يدوم.

ونحن نشكر الشايب مرة أخرى لأنه يسد نقصا هائلاً فى اهتماماتنا، ففى ظل تفجر القضية الكردية على كل الجبهات لا يعرف الكثيرون شيئاً عن أدب هذا الشعب ولغته، بل وعن هذه القومية العزيزة إلى قلوب العرب كما قال عنها أستاذنا أحمد بهاء الدين شفاه الله، وأكثرنا لا يعرف أن صلاح الدين الأيوبى محرر القدس من الغزو الصليبى كان كرديا وفى قصيدته القصيرة "سجون" يقول الشاعر تأملوا فى نجمة داود، ستة سجون مثلثة فى وسطها قمر أم عربية موشح بالسواد.. تأملوا.

وسوف نحرص أن تكون هذه المختارات مجرد بداية للإهتمام بالأدب والفكر الكردى.

وفى قصته "مشروع" يقدم لنا الصديق الباحث والناقد أحمد الخميسى وجهه الإبداعى الجميل الكاشف والساخر بهدوء ومرارة عميقة وعندما ننتهى من قراءتها سوف نتساءل:

- هل حقا لم يفتنا شئ أم أنه قد فاتنا كل شيئ فى ساعة الغروب هذه؟ وهل ما فات هو فقط قطار الزواج أم قطار الحياة.. أم قطار العصر؟

وهل بوسعنا أن نكف عن السعى للتواصل الحق رغم كل ما حل بنا.. وما يحل بنا.. وماذا يا ترى سوف نقول لناقدتنا الحبيبة "مايسة زكى".. التى فقدت وفقدنا معها رفيق عمرها وصديقنا الشاعر "عمر نجم" بضربة عبثية لموت غادر حل قبل الأوان فى الزمن الكئيب.. هل ستكون حرارة حبنا لها ولوعتنا قادرة على طرد الوحشة ومحاصرة الألم ونحن نعزيها ونعزى أنفسنا.. فلا نعرف ماذا نقول.

وداعاً أيها الشاعر الجميل "عمر نجم"

المحررة

شعر

يا حوارى لسّه فى سوهاج

عمر نجم

إنْ نمت.. ماْ بانامشى
وإنْ قمت... ماباقومشى
إنْ قمتُ باتدحرج
والقلب يترجرج
استنى ولا امشى؟
امشى واقول مظبوط
مظبوط لكين أعوج
رجلى شايلانى
ولا بقيت أعرج؟
أعرج وعكازى
فى الأصل مهمازى
وربنا يجازى
كل اللى علمنى
ازاى أحب الوطن
وأعشق ولا اخونشى

* * *

أنا مهجتى يافا
والقدس مرضعتى
يشهد علىّ النيل
- يا هلترى يقدر
ولا مايقدرشى؟-
إنْ الزمان النبيل
روّح ومارجعشى
أنا مهجتى يافا
يا صحبتى المطاريد
والمشنقه اتنصبت
قبلن سلام مدريد
يا حوارى لسه فى سوهاج
بتلعب الأولى
وبتفقس الفوله
اكتملت الرصه
على موائد بتعرف تحبك الرقصه
وبتستبيح دمى
دمى أنا الحصه
فى قصه دايماً كئيبه
ما اكئبك قصه!!

* * *

المشنقه منفى



وكل حانه فـ أوروبا
سكرانه تتشفى
مطرح ما خرجوا
يعودوا. يخرجوا تانى
الأندلس يافا.. وأسبانيا قتلانى
أفراحهم كل ما تنتهى تبدأ بأحزانى
أفراحهم كل ما تنتهى.. بتزيد
ما تستكفى
جرحى بوسع الكون
والنزف مالى العيون
شايفه ومش شايفه
لا الرعشه هزتنا أو زامت الشفّه
والكل وحدانى
من يوم خروج أبو ذر
وكشف عورة عمرو.. مالت الكفّه
المشنقه منفى

* * *

ويا نخل لو تنحنى.. تبقى إنت مش نخلى
ولا تبقى إنت الذى.. عاشُقه ومن داخلى
نخّ الجبل فى السد.. والتمر ما نخّ لى
أنا اللى واخد سباطك ضلّه وأخ لى.
أمانه لا تنحنى يا بوجذع يا فاوى
م القدس فر الحمام
وحدايات السلام.. بيضها فرخ لى
يا نخل لا تنحنى.. يا نخل هل تنحنى؟!

دراسات

تحية

يوسف خليف: الإنسان، والباحث، والمبدع

د. الطاهر مكى

ينتمى إلى بيت علم، فقد كان أبوه عالما أزهريا، وترك هذا فى سلوكه وحياته وثقافته آثاراً عميقة ظلت متمكنة من نفسه حتى آخر يوم فى حياته.

كان وديعا رقيقا، حييّا متحفظا، خفيض الصوت، يعنى بنفسه، ويدقق فى اختيار صحبه، ويتجنب الصراعات مهما كان لونها: أدبية أو سياسية، فكانت حركته فى المجتمع وئيدة هادئة، وخصومه قلة أو لا يوجدون، وأصدقاؤه الحقيقيون كذلك!.

وأمضى سنواته فى قسم اللغة العربية فى كلية الآداب، فى جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) فى أزهى أيامه، فى العقد الخامس من هذا القرن، حيث يذخر بكوكبة من علماء العربية وآدابها فى شتى جوانبها، وكان من بين أساتذته: طه حسين، وأحمد أمين، وأحمد الشايب، وأمين الخولى، ومصطفى السقا، وعبد الوهاب عزام، ومراد كامل، وعبد الوهاب حمودة، وإبراهيم مصطفى، وآخرون، وكل فرد من هؤلاء قمة فى تخصصه.

وقد صنعت منه دراسته على هؤلاء الأعلام، إلى جانب نشأته الأسرية، متمكنا من التراث العربى الأصيل بلا حدود، فاختاره مجالا لتخصصه فى دراساته العالية، فكان بحثه الأول فى الماجستير عن «الشعراء الصعاليك» بإشراف الأستاذ أحمد الشايب وكان الموضوع جديدا مادة واتجاها وتناولا.

فالصعاليك هم الشعراء الفقراء فى أدبنا العربى، جاهليا وأمويا، بدأوا كذلك، وظلوا فى هذا النطاق طوال حياتهم، يحاولون تغيير وضعهم الاجتماعى فلا يستطيعون، لأنه فرض عليهم. فتمردوا بطريقة سلبية، واتخذوا لهم شعارا: «الغزو والإغارة للسلب والنهب».

وكان وراء الظاهرة طبيعة العصر نفسه الذى نشأت فيه، فقد ازدهر النشاط التجارى، وأدى هذا إلى تضخم الثروة وتركيزها فى أيدى قليل من أهلها، فى مجتمع لا يعرف نظام الضرائب، مما أحدث لونا قاسيا من الخلل الاقتصادى، والتفكك الاجتماعى، ودفع بكثير من الفقراء والمعدمين إلى الهرب إلى الصحراء، وتكوين هذه العصابات من المثقفين التى سوف تحمل اسم شعراء الصعاليك.

لأنهم فقراء، وثائرون على المجتمع، لم يحتف بهم أحد، فجاءنا شعرهم قليلا، وروايته مضطربة، وكان جديدا فى أيامه، يعكس حالة قائليه الاجتماعية، فقرا ومغامرة، وترقبا، وتوعدا وتهديدا للأعداء، وأسلحة وكرا وفرا. وفى الجانب الفنى نأت بهم حياتهم القلقة عن

الراحة والاطمئنان، فلم يبدعوا قصائد طوالا، وإنما هي المقطعات، يقولونها عجلين، وشغلتهم حياتهم عن الغزل، فلا تعرفة مقدمات قصايدهم، وتحللوا من الشخصية القبلية، فلم يعودوا يعبرون عن مجتمعهم وقد تخلى عنهم.

وإنما عن ذواتهم أفرادا. وكانوا أول من ابتدع الشعر القصصي، وليس امرىء القيس، الذي تأثر بهم في فنه هذا.

بهذه الدراسة فتح الدكتور يوسف خليف طريقا جديدا، لم يكن ممهدا ولا مألوفا على أيامه، وكان تناوله لها، رغم سني شبابه إذ ذاك، جيدا وجادا، وإن كان منهجه لايلقي إلا بعض الضوء على هذا الصراع الاجتماعي، كان الأمر في حاجة إلى من يتعمق في الواقع الاقتصادي للمجتمع لهؤلاء الشعراء الثائرين، لأن دراستهم على هذا النحو تلقى ضوءا كاشفا على عدد من الظواهر حولنا، وإن اتخذت مجالها في غير الشعر.

وكانت رسالته للدكتوراه عن «حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة»، وأعدها تحت إشراف العالم الجليل الأستاذ الدكتور شوقي ضيف، لأن الأستاذ أحمد الشايب نقل بعد قيام الثورة إلى كلية دار العلوم، ذلك أن ثورة ٢٣ يولية وجدت كلية الآداب تضطرم بألوان عنيفة من الصراعات بين الأساتذة، مما أوشك أن يفسد دورها، وكان يغذي هذه الصراعات بعض الأجانب الذين يعملون فيها من جانب والقصر الملكي، والأحزاب من جانب آخر، فأصدر وزير المعارف يومها، وكان الرئيس الأعلى للجامعة، قرارا يوقف العمل باللوائح الجامعية فيها، عزل العميد، وجمّد مجلس الكلية، وعين الدكتور محمد عوض محمد الأستاذ بها مديرا لها، ومنحه سلطات مطلقة في إعادة تنظيمها، وكان الدكتور عوض يتميز بالنزاهة والصرامة والانضباط، وفي الحال أصدر قرارا بنقل عدد كبير من الأساتذة أطراف النزاع، فنقل من قسم اللغة العربية أحمد الشايب إلى دار العلوم، وأمين الخولي إلى إدارة الثقافة في وزارة المعارف (عين من بعد مديرا لدار الكتب)، وعلى عبد الوافي الأستاذ بقسم الفلسفة، وفؤاد حسنين أستاذ اللغات السامية إلى دار العلوم ولكن هذين الأخيرين رفضا مبدأ نقل الأستاذ الجامعي واستقالا، ونقل آخرين إلى جهات أخرى، وكان طه حسين وأحمد أمين يدرسان في الكلية وهما خارجها. جاءت دراسة الدكتور خليف في رسالته للدكتوراه حظوة أفضل، جدة وعمقا ومنهجية، وإن سار هنا، كما في الماجستير، بخطى وئيدة، يقدم رجلا ويؤخر أخرى، لاجمود ولاثورة، يجل التراث دون أن يعبده، وكان الجديد في الدراسة أنه حاول أن يربط الشعر بالحياة، موضحا مابينهما من علاقة جدلية، فالفن صدى البيئة التي يعيش فيها، يتأثر بها ويؤثر فيها في الوقت نفسه، ولايمكن أن يدرس هذا الشعر دون معرفة بالبيئة التي ازدهر فيها، وما كان يعتمل بين جوانبها من تيارات مختلفة اجتماعية وسياسية، ونأى بدراسته عن المنهج الذي كان سائدا في تلك الفترة وجاء به حسن العدل من ألمانيا في أواخر القرن الماضي، من تقسيم الأدب إلى عصور سياسية، وإنما درس الشعر على أساس صلة الشاعر منفسه بجوانب الحياة المختلفة، وتأثيره وتأثره بتياراتها المتباينة سلبا وإيجابا.

وقد أدرك مبكرا دور المستشرقين في دراسة الأدب العربي بخاصة، وقيمة بحق، قدورهم يجيء مفيدا حين تتصل دراساتهم بالمنهج، وبالحياة نفسها، وبالتاريخ، مما عماده الأرقام والتواريخ والموازنة، واستنطاق الوثائق، وترتيب الأحداث في شكل مقدمات تنتهي بنا إلى نتائج مقبولة، أما حين يتجاوزون الموضوعات العلمية إلى الجوانب الفنية التي يلعب فيها التذوق دورا هاما وقلما يفعلون، فنادرا ما يصلون إلى نتائج ذات بال، أو تضيف إلى معارف الدارس العربي أي جديد.

وكانت دراسته عن "ذو الرمة شاعر الحب والصحراء» ثمرة جيدة ، لمعايشة طويلة للشعر العربى فى عصوره الأولى، فقد آن أن يخص بها شاعر بدويا ولد فى الصحراء، وأمضى عمره بين فيافيها، وفتن بها جمالاً، ووهبها فنه ، وجعل من شعره أروع معرض لما عرف الشعر العربى لها من لوحات.

وفى دراسته هذه تقف المرأة فى الجانب المقابل للصحراء، تضئ له طرقها، وتؤنس فيها وحشته، وتشاركه صراعها فى التغلب على قسوتها، فغنى لها أجمل قصائد حبه - وإن شئت- أروع قصائد الحب الجميل فى الشعر العربى كله، وهكذا جعل الباحث حياة ذى الرمة قسمة عادلة بين الحب والصحراء، وإن جارت الصحراء على الحب بعض الجور، فذهبت بالقدر الأوفى.

ودراسة ذى الرمة شاعرا ليست بالأمر الهين، فأخباره شاعرا ضاعت، وإبداعه شعرا يجئ فى لغة تغلب عليها قساوة البادية ، فلا يسيغها أبناء الحاضرة إلا بعد تأمل ، أو حين يفك لهم دارس مغالقها، وهذا ما فعله الدكتور يوسف خليف. جمع ماتناثر من أخبار الشاعر فأقام له حياة وأوضح ماوجد من شعره فبين محاور همومه، وأزاح الستر عن مكامن الجمال فى قوله، فبسط خصائصه الفنية،

وهكذا استوت دراسة ذى الرمة كاملة لأول مرة، وإن لم تغلق الباب بعدها لمزيد من الدراسات، وكانت هذه الدراسة الجيدة وثيقته الأولى التى تقدم بها للترقية إلى درجة أستاذ، وكانت الدعامة التى اتكأت عليها لجنة جائزة الملك الفيصل بعد ذلك بسنوات، لتمنحه جائزتها فى الأدب قسمة مع آخر.

يقوم منهج الدكتور يوسف خليف فى هذه الدراسة على مواجهة موضوعه متمكنا من مصادره، دون أن يقيد نفسه بمعطيات القدماء، يقف عندها ويكررها ويتركها تؤثر عليه وتعطل اجتهاده، ودون أيضاً أن تخدشه المناهج الحديثة، فالكثير منها مستعار من آداب أخرى أجنبية، لها بلاغتها وأجواؤها، ولم تثبت الممارسة عندنا صلاحيتها كلاً لتطبق على الأدب العربى منهجا، وجلها ترجمات سيئة تحول عجمة المترجمين دون الوصول إلى أفكارها بوضوح، ولكنه أيضاً لا يهمل تعصبا أيه فائدة يمكن أن يجدها فيها، وتعينه على فهم مغاليق النصوص التى يدرسها، أو تيسر له تفسير الظواهر التى تعترضه، ويحول رد النتائج التى يجدها إلى أصولها، وإلى القوانين التى تحكمها.

وهذا المنهج ربما يشاركه فيه آخرون، ولكنه تميز بين قلة تلتقى معه بهذا الأسلوب النثرى الرائع الذى يعرض من خلاله آراءه وأفكاره، فأنت معه لاتفيد علماً فحسب، وإنما تستمتع بأدب نثرى جميل، تفتقده عند كثرة من كتاب هذه الأيام. ولعمرى كيف يتصدى لدراسة الأدب نقدا أو تاريخا من ليس أديبا، وعاجزا عن التعبير الجميل عما يريد أن يقول، لكن من الحق أيضاً، أنه كان يسرف على نفسه أحيانا فى هذا الأسلوب، فتجىء بعض سطوره إنشاء مملا يبدو كما لو كان مقصودا لذاته، وهو إسراف تفسره طبيعته مبدعا.

تلك هى المعالم الشامخة فى عمل الدكتور يوسف خليف باحثا: الشعراء الصعاليك، وحياة الشعر فى الكوفة، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، وهى التى ستبقى له، حتى إن تجاوزها الآخرون فيما بعد، لأنها نقطة البدء والإنطلاق، وتبقى دراسات أخرى تفرضها طبيعة العمل فى الجامعة، مذكرات فى الأدب الجاهلى، أو الأموى، أو العباسى، لاتعدو أن تكون مذكرات تعين الطلاب على تجاوز الامتحان، وأحسب أن طبعها سوف يتوقف برحيله عنا، ومثلها كتيب موجز فى سلسلة اقرأ التى تصدرها دار المعارف بالقاهرة عن «الحب المثالى عند العرب»، وأراه فتاتا من دراساته

السابقة، صاغه فى أسلوب نثرى جميل، وفيما عدا المتعة به، فهو فى مستواه مما يتفق وطبيعة السلسلة نفسها، لأنها تتجه إلى عامة المثقفين.

* * *

لم يكن يوسف خليف باحثا جامعيا فحسب، وإنما كان شاعرا رقيقا، وصدرت الطبعة الأولى لديوانه الأول «نداء القمم» عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر عام ١٣٨٧ هـ = ١٩٦٧م، وهو يضم أشعاره، أو بعضها إن شئت الدقة، تلك التى قالها فى مرحلة الصبا والشباب، والمؤكد أن بعضا من أشعار هذه الفترة لم يضمه إلى هذه المجموعة، وأن أشعارا كثيرة قالها من بعد تنتظر من يجمعها فى ديوان، ولعل أسرته تقوم بهذا العمل بعون من تلاميذه وهم كثيرون.

قصائد الديوان كلها عمودية، وهو يصدر فى ذلك عن طبع ومذهب، أما الطبع فإن فنانا غذاؤه الشعر العربى فى أروع أيامه، لايمكن، ولايتأتى له، أن يتحرر من إساره إعجابا وتمثلا، فإذا شدا فإنما يسير على خطى أساتذته، هؤلاء الشعراء الأقدمين.

ومذهبا لأن الدكتور يوسف خليف شب فى وسط محافظ، فى البيت وفى الكلية، وكل أساتذته محافظون فيما يتصل بالتراث، لا أستثنى منهم أحدا، ولاطه حسين، فجاء على شاكلتهم، وهو يقرر فى المقدمة:

«منذ البداية لا أريد أن أقف موقف الخصومة من هذه المحاولات، فأنا لست من خصوم الجديد، ولا أنا من أنصار القديم، بل أنا مؤمن بسنة التطور فى الأدب والفن إيمانى بها فى كل جانب من جوانب الحياة، ولكنى مؤمن - قبل كل شىء - بأن التطور فى الأدب والفن خاصة لايمكن أن يكون كفرا بكل القيم الموروثة، أو تنكراً لكل المقومات الثابتة التى اكتسبت - عبر طريق الزمن الطويل - صفة الخلود والبقاء».

وقد حاول الشعر الحر، ولكن المحاولة أقنعته بأنه تجربة غريبة عن شعرنا العربى، وأن هذا الشعر ليس فى حاجة إلى أن نستعير له هذا الإطار الأجنبى الذى تبدو الصورة الفنية فى داخله قلقة منكرة، «وفى ظنى أن هذه التجربة (تجربة الشعر الحر والكلام له) لن تستمر وأن هذا التيه لن يطول، وأن القافلة الضالة ستعود إلى الطريق السوى لتواصل رحلتها مع ركب الشعر الماضى فى طريقه رغم كل شىء».

ومع ذلك فهو يرى أن هذه المحاولة يمكن أن تفيد فى مجالات أخرى غير مجال الشعر الغنائى، لأن طبيعتها تجعلها صالحة للشعر القصصى أو الشعر التمثيلى، حيث تختفى مقومات الشعر الغنائية، وهو الرأى الذى انتهت إليه نازل الملائكة، رائدة الشعر الحر، فى آخر دراساتها.

تدور قصائد الديوان فنيا فى إطار القصيدة أو المقطوعة، تاركا فكرة القصيدة هى التى تفرض قالبها، والجانب الأكبر من القصائد غزلية رومانسية، لاتتحدد فيها صفة من تتوجه إليه، ربما كان يقصد واحدة بعينها، ولكن ظروفه أستاذا لاتمكنه حتى من التلميح، وربما كان مستثارا بالجمال الإنسانى نفسه، يتأثر به، ويغنى فى رياضه، دون أن يعبر عن حب حقيقى متكافىء الأطراف قبولا، وفيه قليل من القصائد الواقعية، وبعض منها تجاوز به همومه الشخصية إلى هموم عامة، جاء بها فى إطار رمزى (ألم أقل لك إنه يفضل أن ينأى عن أى صراع) كما فى قصائد جزيرة الحرية، ومواكب النور، ويقظة النيل وغيرها.

وتسبق الديوان مقدمة جيدة، يوضح فيها مذهبه فى الشعر، وموقفه من الشعر الحر، ورأيه فى الصورة التى يمكن أن يجىء عليها التجديد، وهو فى الحالين، معارضا أو مؤيدا، يلقى برأيه واضحاً هادئاً، دون عصبية أو توتر، والوضوح والهدوء هما مفتاح شخصيته، طابع حياته.

يرحمه الله!

مستقبل النقد الأدبي ومقوماته في مصر

د. سيد البحراوي

في دراسة سابقة، اعتمدت على تحليل تفصيلي لعدد من الكتب الأساسية في ميدان النقد الأدبي في مصر، توصلت إلى أن الأزمة العميقة الكامنة في هذه الكتب، التي تصلح ممثلة للاتجاهات الحديثة في نقدنا الحديث والمعاصر، هي أزمة منهجية في المقام الأول(١). ووصفت هذه الأزمة على أنها تتمثل في عدم قدرة نقادنا المحدثين والمعاصرين على تحقيق طموحهم لامتلاك المنهج أو المناهج العلمية المتكاملة والمتناسقة، التي تسمح لهم بالتعامل مع نصوصنا الأدبية تعاملا "علميا" إبداعيا "منتجا" ومضيفا" وظلت محاولاتهم المنهجية غير مكتملة يكتنفها التناقض في داخلها، سواء بين بعض أسسها النظرية وبعضها الآخر، أو بين بعض أدواتها الإجرائية وبعضها الآخر أو بين الأسس النظرية والأدوات الإجرائية، أو بين النظرية النقدية والممارسات التطبيقية للناقد

وفي دراسة لاحقة أرجعت هذه الأزمة إلى ما سميته "التبعية "الذهنية" للنموذج الغربي (٢)، وهو الأمر الذي أثار اعتراض عدد من المفكرين والنقاد، لسببين متباينين: الأول هو اتهام كبار مثقفينا العظام وحسب تعبير سيد ياسين، بالخيانة (والتنكر لهم حسب تعبير رضوى عاشور). والثانية هو ما يبدو في المصطلح من مثالية ترد الأزمة إلى جذر ذهني (ثقافي) وليس إلى جذر اجتماعي (فريال غزول ومحمود العالم)(٣). والحقيقة أن ما قصدته بمفهوم التبعية الذهنية هو أن نوعاً من الإحساس بالدونية إزاء الغرب المستعمر، تزامن مع رفضه، بعد المواجهة المادية الأولى مع الحملة الفرنسية، شكّلا مزيجاً سيكولوجيا من الانبهار والرفض، ولكن مع تتابع الهزائم في المواجهات المادية (العسكرية والاجتماعية والاقتصادية) مع هذا المستعمر سواء في شكله القديم أو أشكاله الجديدة، حدث تطور لهذا المزيج لصالح مزيد من الإحساس بالدونية قد لايترتب عليه انبهار (بما في هذه الكلمة من بعد إيجابي)، وإنما يترتب عليه نوع من التسليم والاستسلام بأن هذا المستعمر قوي وماهر بالقدر الذي لاقدرة لنا على مواجهته، والأفضل لنا أن نتابعه ونقلده، أو في صيغة أكثر سلاسة، نستفيد من انجازاته لكي نحاول اللحاق به.

وحول هذه الصيغة التابعة ذهنياً، لأنها تستسلم إلى هذه الدرجة أو تلك - لنموذج ما سابق جاهز، تتفق جميع الاتجاهات الفكرية الحديثة والمعاصرة، بما فيها التيارات السياسية القائمة على الدعوة الإسلامية، فهي لاتعادي أبداً النموذج الحضاري الاستعماري في أوروبا وأمريكا، وتتصور أنها باستعارة الأخلاق الإسلامية مع استيراد التكنولوجيا الغربية، ستلحق بهذا النموذج.

ليس هذا التوصيف اتهاماً، ولكنه وصف للوضع القائم من ناحية، ولأنه إفراز ونتاج طبيعي تماما للتشكيلة الاجتماعية الحديثة في مصر والعالم العربي. تشكيلة تقودها برجوازية هشة، مفروضة من أعلى وليست نتاج تطور طبيعي للحركة الاجتماعية، ومرتبطة مصلحيا بالمستعمر الأجنبي بعد أن قمع تطلعها إلى الاستقلال ويقمعه دائماً، إذا بقيت له بقايا. والمحصلة نحن نعيش تشكيلة اجتماعية تنفصل فيها بنية الإنتاج عن بنية الاستهلاك، لأن هناك وسيطاً بين

البنيتين هو المستعمر الذى يفرض علينا ما ننتج ومالا ننتج، ويرشح لنا حاجاتنا الاستهلاكية التى قد لاتكون - بالضرورة - هى احتياجاتنا الحقيقية والملحة . وإذا كانت ممارسات الصناديق والدول المانحة للمعونات نموذجاً صارخاً لذلك، فإن ما تفرضه المراكز النقدية المؤثرة من أمريكا وأوربا على سلطاتنا النقدية ونقادنا التابعين ذهنياً ، ليست أقل خطراً ، وإن كانت أكثر خفاءً، وتأثيراً على المدى البعيد، لأنه - فى الوقت الذى قد تنجح فيه حكومة وطنية فى رفض شروط الصناديق والدول (كما حدث من قبل) فإن التبعية الذهنية للمراكز الثقافية المؤثرة تظل ، وتصبح قادرة على تحطيم ما تقوم به الحكومة الوطنية . ومن هنا قلنا إن ثمة قدراً من الاستقلال للتبعية الذهنية، بمعنى أن نهايتها ليست محتومة بنهاية التبعيات المادية - وإنما تحتاج إلى وقت ومجهود ووعى خاص بآلياتها وأخطارها ، وإن كان أحد شروط هذا الوعى هو إدراك العلاقة المعقدة بين مستويات التبعية فى المراحل المختلفة.

ولقد بدا فى نهاية دراستنا السابقة ، أننا نرشح أحد الحلول الممكنة لأزمة المنهج النقدى، حين أشرنا إلى أن هناك عدداً من النقاد قد كفوا - حرصاً منهم على الاتساق المنهجى - عن متابعة الجديد فى ساحة النقد الأوروبى ، وبقوا محافظين على مناهجهم التقليدية ، التى وإن حوت تناقضاتها القديمة، فإنها تظل أكثر فعالية، وخاصة فى ميدان النقد التطبيقى وقدرة على القيام بالوظيفة الاجتماعية للنقد، أي تحقيق الصلة بين المتلقى والنص. ولقد هاجم كل من سيد ياسين ومحمود العالم هذه الفقرة ، وقدماها كنموذج للتخلف ، والامتثال للأصولية (٥). والحقيقة أن ما قصدته فى هذه الفقرة ، هو أنه إذا كان تحقيق الاتساق المنهجى هدفاً ضرورياً لتحقيق علمية النقد والقيام بوظيفته فى الثقافة والمجتمع، فإن منهجاً متسعاً حتى لو كان محافظاً، سيكون - بالتأكيد - أفضل من المتابعة السطحية ونقل الأفكار التى يلخص بها المؤلفون الأوروبيون كتبهم على أغلفتها أو فى مقدماتها - كما يفعل معظم كبار مثقفينا الآن - ولصق فكرة من هنا وأخرى من هناك، ليكون لدينا ثوب جذاب لأنه مبرقش متعدد الألوان، يمكن الزهو به على صفحات المجلات والصحف الدولارية، لكنه لن يكون أبداً منهجاً علمياً نقدياً.

ورغم تفضيلى هذا ، فإننى لا أعتبر هذا الاختيار هو الحل ، فقط رصدته كاختيار قائم لدى معظم العاملين فى ميدان النقد الأدبى سواء فى الصحف والمجلات أو فى الدراسات الجامعية ، أما الاختيار الأفضل الذى قد يسهم حقاً فى تجاوز الأزمة ، فهو الاختيار الذى يقوم على الوعى بالتبعية وآلياتها، وعدم الخضوع لها أو الانسحاب أمام جبروتها ، بل العمل بقوة على مواجهتها، وهذا ما رصدته فى الفقرة الأخيرة من الدراسة حين قلنا:

"كذلك يمكننا أن نرصد عدداً آخر من النقاد ، حريصين على التعرف على الجديد فى النقد الأوروبى (ويمكننا هنا أن نؤكد: وغيره)، لكنهم يتعاملون معه بقدر من الوعى بأصوله من ناحية ، وبنوعية احتياجهم إليه من ناحية أخرى، ومن ثم بالقدرة على لاستفادة منه فى التطوير والإغناء ، عبر تخليص عناصره من محمولاتها الايديولوجية كلما أمكن ذلك ، أو إدماجها فى نسق جديد يحملها ملامح نسقهم المنهجى الخاص الساعى للتكامل. وإذا أمكن لهؤلاء أن يبنوا هذا النسق المنهجى الجديد على مزيد من تعميق وعيهم بأسئلة الواقع الاجتماعى ، فإن توجههم سوف يكون هو التوجه القادر على تحقيق المنهجية النقدية، ومن ثم على المساهمة فى حل أزمة النقد العربى المعاصر."(٦)

* * * *

لقد صدرت هذه الدراسة سنة ١٩٩٣ ، ولكن تاريخ الانتهاء من كتابتها يمتد إلى سنوات أربع قبل هذا التاريخ . وقد نشر بعض فصولها وقدم بعضها الآخر فى منتديات مختلفة. وكانت لها أصداء مختلفة ومتفاوتة. ولقد أشرت إلى بعض الاختلافات معها فى الفقرات السابقة ، وليس هنا مجال رصد بقية الاختلافات والاتفاقات. غير أن النتيجة الأساسية التى يمكن أن تضاف إلى هذه الدراسة، بفضل المناقشات التى تمت حولها ، هى أن مقولتها الأساسية عن التبعية الذهنية هى أخطر وأعمق كثيراً مما

طرحت فى الكتاب(٧) وأنها تغوص بشدة فى عمق تكوين المثقفين، حتى بعض "المثقفين الوطنيين". أو الذين يعتبرون أنفسهم كذلك. ومن هنا، فإن عدداً من النقاد الذين كانوا فى ذهنى وأنا أكتب الفقرة الأخيرة من الكتاب، خرجوا، خلال المناقشة، من هذا الصنف الذى رأيت فيه أملاً. ومن ثم أصبح رهانى على مستقبل يتجاوز أزمة النقد أكثر محدودية. ولذلك فإننى سأحاول هنا أن أبحث عن الأسباب الحية، فى اللحظة المعاصرة التى تعوق هذه القدرة على التجاوز، وسوف أحاول - بالطبع أن أرى هذه اللحظة المعاصرة (التى ليست هى نفس اللحظة المعاصرة فى خاتمة الدراسة السابقة) فى آفاق امتدادها المستقبلى القريب، والبعيد إن أمكن. ولتحقيق ذلك سوف أرصد أولاً الوضع الراهن للنقد الأدبى فى مصر، ثم بعد ذلك أرصد الأوضاع الحالية والمتوقعة فى المؤسسات الثلاث التى أراها شديدة الأهمية والتأثير، فى الإنتاج النقدى، وفى وظيفته فى الحياة، وهى التعليم وخاصة الجامعى منه، والإعلام سواء كان مرئياً أو مقروءاً، ثم الجمعيات الأهلية وخاصة المنتديات الأدبية والثقافية.

-١-

يستطيع المتابع لحركة النقد الأدبى المعاصر فى العالم العربى، أن يرى أن "الهوجة" النظرية المترجمة التى انتشرت فى المجالات خلال عقدى السبعينيات والثمانينيات قد انحسرت الآن. فرغم استمرار الترجمات من النقد الأوروبى والأمريكى إلا أنه قد أصبح أكثر هدءوا ورزانة، نظراً لأن حجم المترجم من الكتب قد زاد على حساب المقالات والدراسات التى تنشر فى المجلات. كذلك فإن حجم المترجم من النقد التطبيقى قد زاد هو الآخر على حساب النقد النظرى. ولاشك أن توقف عدد من المجلات التى كانت تهتم بهذه الترجمات كان سبباً مؤثراً فى هذا التحول، غير أن هناك أسباباً أخرى مهمة، يمكن أن تذكر فى هذا السياق. فالتحولات النقدية والفكرية التى تحدث فى أوروبا فى العقد الأخير، وخاصة بشأن محاولة القطيعة مع الحداثة، للوصول إلى ما بعدها، يبدو أنها تحولات أعقد وأصعب من أن يدركها النقاد العرب المهتمين (كما يتصورونها) على نفسها، أقصد الحضارة التنويرية العقلانية العلمانية.. إلخ .ولذلك فإننا لانجد الإصرار على نقل هذه التحولات بما يماثل الإصرار على نقل البنيوية منذ عقدين على سبيل المثال.

السبب الثالث من وجهة نظرى، هو تحول عدد من النقاد الذين ساهموا فى الهوجة السابقة تحولاً حياتياً، عن اهتماماتهم السابقة - بعد أن حققوا درجة أعلى من الالتحاق بالسلطة سواء السلطة السياسية أو الثقافية، وأصبح بعضهم أقرب إلى كتاب الصحف، فتحول إنتاجهم من الترجمة أو التأليف النقدى الجاد إلى الكتابة الصحفية المتسرعة والمدرة لعائد مالى كبير، وهذا التحول لم يقتصر على أبناء الجيلين الأكبر من النقاد النشطين (أقصد جيلى الخمسينيات والستينيات وإنما يمتد إلى معظم النقاد الأحدث والأكثر شبابا، الذين أصبحوا مجرد متابعين للأنشطة الأدبية أو الثقافية فى المجلات الخليجية والمصرية، بحيث يصعب القول أن أجيالاً جديدة من النقاد الجادين تتعاقب على الساحة، وإن كان هناك أفراد قلائل من هذه الأجيال الجديدة، يمتلكون الجدية والرغبة فى المعرفة والإنتاج، يحاصرهم المناخ السابق رصده ولاندرى إلى أى مدى يستطيعون الصمود والاستمرار.

يترتب على انتهاء هذه الهوجة، نتيجة للأسباب السابقة، المواكبة لتحولات اجتماعية سياسية فى خارج مصر وداخلها، سوف نتناولها تفصيلاً فى الفقرات التالية، إن تقلص حجم الإنتاج النقدى الجاد لهذا التقلص نتائج بعضها إيجابى وبعضها سلبى. فرغم أن الإنتاج المنشور فى الكتب والمجلات قد اقترب أكبر مما قبل من العمل التطبيقى، الذى يمس أعمالاً أوروبية أو عربية، متخلصاً من فوضى نقل النظريات الأوروبية التى أشرنا إليها فى الدراسات السابقة، فإن هذا النقد التطبيقى، ظل واقعاً فى أسر تلك المناهج التى سبق أن نقلت مشوهة ومبتسرة، بما يحمله ذلك من سمات التلفيق والتناقض التى أشرنا إليها. كذلك فإن هذا النقد ظل محصوراً فى إطار كتب أو مجلات هى أقرب إلى الكتب نظراً لكونها تخصص

اعداداً كاملة، لموضوع واحد. وعلى ما فى هذا التخصيص من فوائد، فإنه يمنع هذه المجلة من أن يكون مجلة متصلة بالحياة الثقافية ومعاركها وأنشطتها المتجددة التى تحتاج إلى متابعة ومراجعة ومواجهة.

ومن يتابع حركة النقد فى الكتب والمجلات (الجادة أو المتخصصة) ، لن يجد سيادة لتيار أو نظرية أو منهج نقدى بعينه . بل الأخطر من ذلك، هو أنه ليس هناك تبلور لأى تيار نقدى واضح ، فقد تداخلت المناهج، ولم نعد قادرين على أن نشير - كما فى السابق - إلى تيار اجتماعى أو بنيوى أو أسلوبى.. إلخ .. فالاجتماعيون أصبحوا أكثر اتصالاً بالمناهج الأخرى، إلى درجة تطغى أحياناً على اجتماعيتهم، وأنصار النقد الجديد (بالمفهوم الفرنسى لا الأمريكى) اختلطت عليهم الأمور وتداخلت المناهج الجديدة، بجانب إحباطهم لتراجع النقد الأوروبى المعاصر عن هذه المناهج، وعدم قدرتهم على متابعة البدائل ما بعد الحداثية فى النقد الأمريكى والأوروبى المعاصر.

ومثل هذا المشهد الذى يخلو من تمايز المدارس أو المناهج لايمكن أن ينتج حركة نقدية حقيقية لأنه لايمكن أن ينتج حواراً ، وجدلاً خلاقاً فمثل هذا الجدل لابد أن يكون بين متمايزين ومتبلورين، وعالمين بالقضايا التى تستحق الجدل وممتلكين لآليات هذا الجدل على نحو صحى.

ويؤسفنى أن أضطر هنا للحديث عما يخصنى لكى أشير إلى فشل الحركة النقدية فى أن تقيم معركة صحية حول قضية رآها كل من اتصل بها، قضية هامة وتستحق أن تناقش، وهى قضية التبعية الذهنية وأزمة المنهج التى آثارتها دراستانا المشار إليهما سابقاً. وأنا إذ أعرضها هنا فالهدف هو الكشف عن الآليات المعوقة لتنشيط الحركة النقدية ودفعها إلى الأمام.

حين صدر كتاب " البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث" أشارت بعض الأخبار الصحفية وبعض الكتاب إلى أهمية القضية بصرف النظر عن الاتفاق والاختلاف مع وجهة النظر التى طرحت بها ، غير أن هذه الاشارات لم تلفت نظر المسئولين عن المجلات المتخصصة فى النقد والفكر (فصول ، القاهرة، أدب ونقد ، إبداع .. إلخ)

وفى إطار ندوة عن "التبعية الثقافية" عقدها مركز البحوث العربية، قدمت المقولات الرئيسية المطروحة فى كتاب فى دراسة جديدة بعنوان "التبعية الذهنية فى النقد العربى الحديث" كانت محوراً لمناقشة هامة ومفيدة ، بحيث رأت فيها فريدة النقاش مادة تصلح للنشر وإثارة القضية على صفحات مجلة "أدب ونقد". وهذا ما حدث بالفعل فى العدد ١٠٤ إبريل ١٩٩٤ ، حيث نشرت الدراسة والتعقيبات (مع قدر من الايجاز) مع رجاء أن تثير مناقشة من قبل القراء . غير أن الطريقة التى بدت هجومية أحياناً ومتافقة فى أحيان أخرى، فى تقديم الملف ، قد ساهمت - فيما أعتقد مع الكسل العميق والركود الحاد فى الحياة الثقافية - فى وأد هذه المناقشة.

أما التعقيبات التى نشرت فى الملف ذاته، فبالإضافة إلى ما فيها من جوانب مفيدة وملاحظات، حاولت أن أوضحها فى مدخل الدراسة الحالية، فإن الطابع الغالب على معظمها (أى التعقيبات)، كان متسرعاً وعدوانياً وأخلاقياً، ومن الطريف أن نلاحظ أن الاتهامات (الأخلاقية)، بالشوفينية، والأصولية قد انتقلت من الندوة إلى أدب ونقد ثم إلى الأهرام (سيد ياسين) ومجلة العربى (محمود العالم)، والطرافة تنبع من غرابة الاتفاق بين سيد ياسين (ذى التوجه العولمى الكوزموبوليتينى) ومحمود العالم الماركسى الوطنى، والأكثر طرافة من ذلك أن المقولات التى اعتمد عليها محمود العالم فى الاتهام بالأصولية والشوفينية، هى نفس المقولات التى نراها ساطعة فى مدخل كتابه الهام الذى صدر بعد ذلك بعنوان "اربعون عاماً من النقد التطبيقى"(٨)

إن ما سبق أن رصدت يكشف أننا ، بسبب عدم التمايز، أو ربما عدم النضج عند البعض، أو بسبب مصالح سياسية أو شخصية، وبسبب الركود الفظيع فى الحياة الثقافية ، لا نجيد الجدل أو الحوار، وربما وصلنا إلى عدم الرغبة فيه، ومن ثم نعمد إلى قتل إبداعنا الجديد أو وأده، وفى المقابل فإن معارك صحفية تافهة (مع الاعتذار) هى التى تشغل صفحات المجلات العامة والصحف ، مثل هجاء كاتب لأنه لايجيد اللغة

العربية أو إثارة معارك حول قضايا عفى عليها الزمن مثل الآداب الاقليمية .. إلخ وللأسف فإن هذا من مقتضيات الصحافة الثقافية ذات المصالح السلطوية أو المالية التى أصبحت تسيطر على حياتنا الثقافية الآن بعد تزايدها تزايداً مطرداً ، ودون أن يكون للجديد منها أى تميز عن القديم، إلا فى المزيد من "تشغيل" المثقفين شيوخاً أو شباباً وشرائهم ، وإفساد أقلامهم أو ثلمها أو طمس هويتها فى أفضل الأحوال.

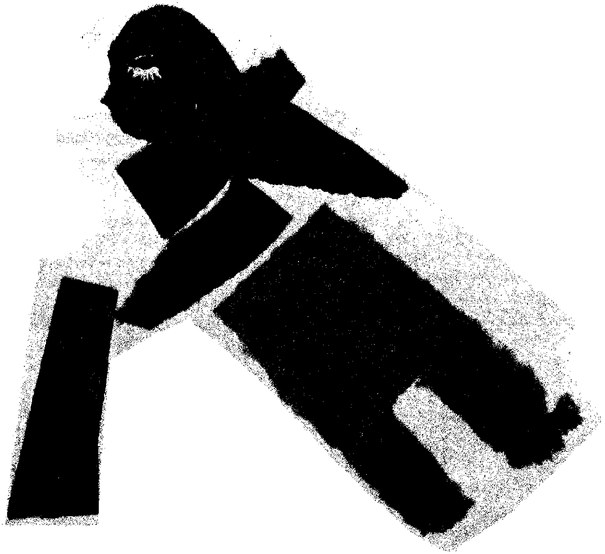
-٢-

يبدو لى مصطلح "طمس" الهوية صالحاً لوصف السياسة العامة فى مصر، ليس فقط على مستوى كبار النقاد والمثقفين ، بل بدءا من الطفل بين أبويه وأخوته ثم التلميذ فى الحضانة والمدرسة والجامعة، ثم الإنسان تحت هيمنة وسائل القمع المباشر (البوليس) أو غير المباشر (الإعلامى والدينى).. إن الطابع الغالب على السلوك الأسرى، سواء فى العلاقات الزوجية أو فى العلاقة بين الآباء والأمهات ، والأبناء، هو طابع قمعى ذى جذور اجتماعية متخلفة ودينية وسياسية . وهذا الطابع هو نفسه السائد فى المدارس، أياً كانت نوعها، حكومية مدنية أو أزهرية أو خاصة أو أجنبية ، وإن كانت هذه الأخيرة (للأسف) أقلها فى هذا الشأن ، أو كانت على الأقل. لأن ما أصاب غيرها من قبل أو ما يصيبها الآن، يلحق بها الآن أو مستقبلاً. ففوضى الخطط التربوية ونقص الامكانيات المادية المتزايد ، فى ظل سياسة صندوق النقد التى تقضى بتقليل الإنفاق على التعليم ، وفى ظل تزايد الأطفال فى سن التعليم، وزيادة الضغوط المادية والنفسية على المعلمين، كل هذا يكثف من المنهجية القمعية التلقينية التى تنفى تميز الطفل وإبداعيته وقدراته الابتكارية، فتحوله إما إلى مسخ شائه أو منحرف لايستطيع مواصلة التعليم حتى الابتدائية . وتدفع هذه السياسات إلى تقلص واضح فى حجم أبناء الطبقات الدنيا الذين يصلون إلى التعليم الجامعى ، الذى تحول - تدريجياً - هو الآخر إلى تعليم غير مجانى فاقد القيمة لا من حيث قدرته على تكوين متخصصين فى مجالاتهم فحسب ، بل من حيث قدرته على تقديم إنسان، "مثقف" بالحد الأدنى من مفهوم الثقافة.

إن المؤسسة الجامعية ، هى المؤسسة التعليمية الوحيدة التى حاولت فى مصر الماضى أن توقف هيمنة اللاتمايز وفقدان الهوية لدى الطلاب، كما حاولت أن تفعل ذلك فى المجتمع ككل . كانت الجامعة تحاول القيام بهذا الدور عبر مجموعة من الآليات تميزت بها عن غيرها من مؤسسات التعليم، منها مثلاً عدم الاعتماد على منهج المحاضر الملقن، أو على كتاب مقرر وفى المقابل الاعتماد على المراجع ، وعلى آلية أن يقوم الطلاب بإعداد بحوث بأنفسهم وأن يتعلموا الحوار والمناقشة، سواء فى داخل الفصول والمعامل ، أو خارجها عبر الأنشطة الطلابية السياسية والاجتماعية والثقافية . ولتحقيق هذه الوظيفة كان لابد للجامعة أن تتمتع باستقلال حقيقى وميزانية مناسبة تكفى للتزود بالمراجع والوسائل العلمية ، وتكفل امكانيات للنشاط الطلابى، وحياة اقتصادية وثقافية صحية للأساتذة .

غير أن الجامعة أخذت تفقد هذا التميز منذ عقود أربعة حينما حدث الصدام الأول مع سلطة الضباط الأحرار ، الذى أدى إلى طرد عدد من أفضل أساتذة الجامعة (١٩٥٤) وكبت الآخرين الذين بقوا ، وتحولوا تدريجيا، وبدرجات مختلفة من المقاومة ومحاولة الصراع ، إلى مجرد موظفين، كما أصبحوا الآن، بعد صدور القانون الذى سلب منهم حق انتخاب العميد. وأصبحت الجامعة مؤسسة حكومية تماماً يحكمها الأمن والوزير ، والسلطات المسئولة) بما فيها صندوق النقد والبنك الدولى) ولقد ساهمت مجموعة من العوامل فى تحطيم طاقات الأستاذ الجامعى عبر السنوات الماضية بالإضافة إلى ما مارسه القمع السلطوى المتواصل، وربما كان من أهمها فتح الباب على مصراعيه أمام الهجرة الدائمة أو المؤقتة (المسماة بالإعارة) والتى اجتذبت (نتيجة لعوامل الطرد المشار إليها سابقا ، والبحث عن المال) عدداً من أفضل الأساتذة، الذين لم يعودوا - حين عادوا - كما كانوا من حيث المستوى العلمى أو الطموح أو الطاقة الإنسانية أو الوطنية.

ومن هذه العوامل أيضاً ما يتصل بسوء وسائل تكوين الأستاذ الجامعى، منذ مرحلة التلمذة إلى



درجة الأستاذية ، فنقص الإمكانيات في المكتبات والمعامل والأجهزة، ونقص الأساتذة المشرفين، سواء على مستوى الكم أو الكيف ، وغياب خطة واضحة للبعثات أو توجيه هذه الخطة بما يناسب مصالح النظام الحاكم - يضع المرشح للأستاذية نهباً للجهل الفاضح في داخل مصر أو الانبهار القاتل في حالة السفر إلى بعثة خارجية ، بحيث يكون في الحالة الأولى أستاذاً ناقص العلم والمعرفة وفي الحالة الثانية تقنياً ذكياً تابعاً للجهة التي تعلم فيها مناهجها وتوجهاتها وخططها في البحث ، التي ما تكون - في الغالب متصلة بمصالح هذه الجهة السياسية - فإذا حصل الطالب/ الأستاذ على درجة الدكتوراه أصبح مصير ترقيه في أيدي لجان "علمية" لا علاقة لها بالعلم الحقيقي من حيث كيفية تشكيلها والآليات التي تمارسها في الترقية ،التي تعتمد على المصالح الشخصية أو الفئوية أو السياسية وغيرها.

إن هذه العوامل ، وغيرها ، وتحول معظم الأساتذة إلى مجرد مدرسين عاديين يتقنون مهمة إلقاء الدروس بدقة كما وردت في الكتب، بل إن بعضهم ، حين يحاول التعامل يلجأ إلى السرقة أو الترجمة المشوهة أو النقل ، دون الإشارة إلى الأصول . ومثل هذا الأستاذ هو مكرس للوضعية القاتلة لعقل الطالب وابتكاره وتميزه . وهو تكريس تساهم فيه الإدارة الجامعية والسياسات العامة التي تغلق أمام الطالب أي امكانية لتحقيق ذاته وخصوصيته في الأنشطة، بعد إلغاء اللائحة الطلابية التي صدرت ١٩٧٦، مما قضى على أي نشاط طلابي حقيقي، وهو قضاء اكتمل تماماً بعد تطبيق نظام الفصلين الدراسيين في العام الماضي (١٩٩٣) والذي لايعطي للطالب فرصة إلا للمذاكرة (أي للحفظ، وليس التعامل مع المراجع أو المكتبة، أو التفكير)، لكي ينجح في الامتحان القائم فوق رأسه من أول يوم في الدراسة.

إن الوصف السابق ، هو وصف للوضع العام في التعليم الجامعي الآن، ولكن لابد من التنبيه إلى أن نقيضه الذي يصارعه ويقاومه، موجود وقائم، ولكنه متمثل في حالات فردية وضعيفة وليست منتشرة في كل الجامعات أو الكليات أو الأقسام، ولأن كليات الآداب، التي هي موطن تكوين النقاد، تتعامل بحكم طبيعة المواد التي تدرسها ، وبحكم تاريخها الحديث المتميز ، بقدر من العقلانية والحساسية الفنية ، فربما كانت من أكثر الكليات تمرداً على الوضع السابق رصده، غير أن كلمة تمرد لايصح أن تطلق هنا على علاتها . لأن هذا التمرد . كما قلت محدود وفردي وضعيف.

وإذا كان هذا التمرد قد نجح في أن ينتج لنا أهم نقادنا ومفكرينا في العصر الحديث، وحتى الآن ، فإن ما حدث وما يحدث ، وما سيحدث، من تقليص لسلطات الأستاذ لصالح الإدارة، ومن تقليل لأهميته في الحياة الثقافية ، بل ومن تقليص متزايد للجامعة ذاتها كمؤسسة وللتعليم الوطني المجاني .. كل هذا يهدد هذا الإنجاز الذي سبق أن مارسته الجامعة ، لأن هذه الإجراءات تهدف إلى قمع هؤلاء المتمردين القادرين وحدهم على تخريج نقاد مبتكرين مبدعين متطلعين إلى الثقافة ، وناضجين إنسانياً ، فإذا لم يستطيع هؤلاء المتمردون أن يرفعوا من مستوى تمردهم ويواجهوا هذا السيل الجارف ، عبر منظماتهم الديمقراطية المستقلة ، فالشك قوي في أمل حقيقي ، وهذا ما يقودنا إلى امكانيات ما يسمى "بالمجتمع المدني" في مصر.

-٣-

عرفت مصر عبر تاريخها الحديث عدداً من الجمعيات الأهلية الثقافية والأدبية ، ربما كان لها أعظم الإنجاز في تاريخ الثقافة والأدب في مصر. فهي التي أصدرت الصحف والمجلات وفي التي عقدت الندوات والنقاشات الهامة حول القضايا الملحة في الثقافة المصرية، وهي التي احتضنت المبدعين الجدد ونمتهم ورعتهم، وهي التي كونت التيارات والمدارس الأدبية والنقدية. ورغم أن هذه الجمعيات لم تكن تقوم بهذا الدور وحدها . بل بالتقاطع والتواصل مع المؤسسات المدنية الأخرى - مثل الأحزاب والمنظمات السياسية وغيرها ، إلا أنها كانت الجهة المنوطة بها هذا العمل ، وقد قامت به، قدر ما يستطيع تكوينها ، وإمكانياتها في ضوء إمكانيات المجتمع المادية والديمقراطية.

ولاشك أن هذه الجمعيات

الثقافية ، سواء كانت ذات سند قانوني ، أو مجرد تجمعات (صداقية) في الصالونات الثقافية أو على المقاهي ، كانت جزءاً من سياق عام مارست فيه الجمعيات الأهلية، في مختلف المجالات دورها المتميز، في المرحلة الليبرالية، وحتى ١٩٥٤، حيث أخذت السلطة الناصرية في محاصرة الأنشطة التي تخرج أو قد تخرج عن إطار هيمنتها التي تمثلت في هيئة التحرير ثم الاتحاد القومي ثم الاتحاد الاشتراكي.

ورغم إلغاء السادات الاتحاد وتوجهه إلى التعددية المنبرية ثم الحزبية ، فإن ترسانة القوانين المقيدة للحريات وللنشاط الأهلي التي وضعها السادات وطبقها هو والنظام الحالي (رغم إلغاء بعضها في الفترة الأخيرة). كل هذه القوانين والممارسات ، في ظل الفترات الرئاسية الثلاثة المعاصرة ، استطاعت بنجاح كامل أن تعطل الجمعيات الأهلية ، سواء من حيث الكم أو من حيث الكيف. وهذا المهم.

فرغم العدد الضخم من الجمعيات الأهلية المسجلة بوزارة الشئون الاجتماعية والذي يصل إلى أربعة عشر ألف جمعية ، فإن هذا الرقم لايعني شيئاً ذا أهمية من حيث الكم نظراً لأن عدداً كبيراً من هذه الجمعيات ميت أولا يقوم بنشاط حقيقي منذ سنوات طويلة ، وربما منذ إنشائه. أما من حيث الكيف فإن الغالبية العظمى من هذه الجمعيات هي أقرب إلى الجمعيات الخدمية البسيطة مثل جمعيات دفن الموتى وما إليها. غير أن الأهم بالنسبة لهذه الجمعيات جميعاً هو أنها سواء في تكوينها أو في آليات عملها ، تفتقد إلى سمة (الأهلية) الحقيقية التي تقربها لأن تكون مؤسسات" مجتمع مدني" كما يتصور البعض.

إن غياب الدور الفاعل للجمعيات الأهلية في الحياة المصرية ، يعود دون شك جزئياً إلى القيود القانونية المفروضة عليها سواء في التأسيس أو النشاط. غير أن هناك أسباباً أخرى لهذا الغياب تتمثل في طبيعة الأفراد الذين يشكلون هذه الجمعيات . إن هؤلاء الأفراد لاشك هم أفراد نشطاء، ويسعون إلى تقديم خدمة اجتماعية ، لاتنفصل - بالطبع - عن أغراضهم الشخصية والتي قد تنحصر في مجرد الرغبة في الزعامة أو القيادة ، وقد تصل إلى أغراض أخرى مالية أو سلطوية .. إلخ.. ويشهد تاريخ الجمعيات أن تكوينها يتم - في الغالب - من أعلى ، لأن هؤلاء النشطاء غالباً ما يكونون متصلين بالسلطة سواء العليا أو السلطات المحلية ، أكثر من اتصالهم بالأفراد الآخرين ذوي المصالح في تكوين هذه الجمعية ، وفي كثير من الأحوال توضع أسماء الأفراد الآخرين على الورق تحقيقاً لشكليات التسجيل بوزارة الشئون الاجتماعية . وحين يتم التشكيل ، فإن ممارسة النشاط تتم بإرادة فردية هي إرادة النشط أو النشطاء القليلين في هذه الجمعية ولتحقيق مصالحهم الشخصية في المقام الأول.

من هذا الرصد أصل إلى نتيجة أولية وضرورية في مثل هذا التكوين أو التشكيل ، هي انه يفتقد إلى شرطي الطوعية والديمقراطية ، حيث يتحول النشاط إلى موظف وقمعي، في حين أن الآخرين يهتمون بما يجرى أولا يستطيعون مواجهته، لأن مفهوم الفردانية الذي يعني حق كل فرد في أن يعرف حدوده ومصالحه وأن يدافع عنها، دون أن يعتدي على حقوق الآخرين. هذا المفهوم ليس متحققاً في المجتمع المصري سواء في الطبقة الوسطى أو في غيرها من الطبقات ، هذا بالطبع فيما عدا أفراد من فئات محدودة جداً.

إن غياب هذه الخصائص ، بالإضافة إلى نقص التمويل، وحيث أن الدولة لاتدفع معونات ، كما أن الممولين الأفراد المتحمسين لمثل هذا النشاط غير موجودين، يعود إلى عدد من الأسباب يمكن تركيزها في سبب رئيسي هو عدم تبلور مجتمع رأسمالي حقيقي في مصر، مما يسمح بامتداد القيم ما قبل الرأسمالية في تكوين البشر (وقد تأخذ طابعاً دينياً) المنافية للفردية والديمقراطية، وهذا بدورة يسمح للدور القمعي للدولة أن يمارس بأعلى درجة وببراح لايقف في طريقه شيء . ولعل المقارنة بين المرحلة الليبرالية التي كانت سيطرة الدولة فيها على النشاط الأهلي في فترات معينة، أقل من سيطرتها في المرحلة المعاصرة ، تكشف أن القصور في نشاط هذه الجمعيات ليس بسبب القمع السياسي فحسب وإنما هو قصور في

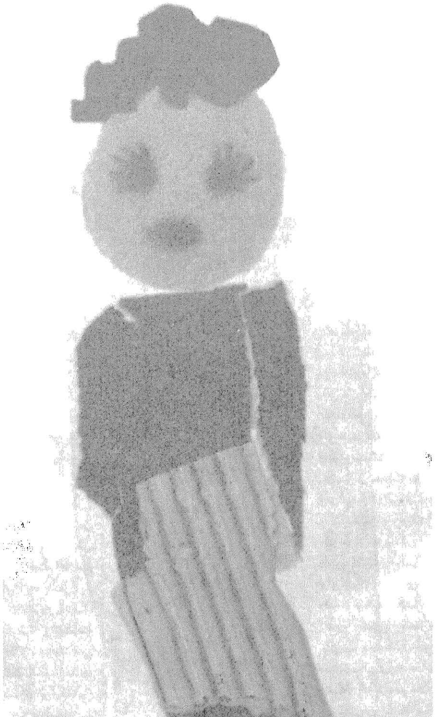
التشكيل الاجتماعى ، فرغم الدور الهام الذى قامت به المؤسسات والجمعيات والأحزاب والنقابات فى المرحلة الليبرالية ، فلاشك أن تكوينها الفوقى وقيمها غير الديموقراطية ، قد منعتها من أن تتصل اتصالاً حميماً وعميقاً ببقية طبقات الشعب ، يحميها حين وقع عليها الهجوم العسكرى فى الفترة الناصرية.

أريد أن استخلص من هذا أن الجمعيات الأهلية، عامة، بما فيها الجمعيات الثقافية ولن تشكل مؤسسات مجتمع مدنى فى مصر لأن شروط المجتمع المدنى الدقيقة (حسب المفهوم الجرامشى) (٩) المنفصل عن الدولة غير ممكنة ، لغياب المجتمع الرأسمالى وعدم امكانية تحققه فى العالم الثالث ، ولهيمنة الدولة المركزية الضاغطة والتاريخية. ولعل الاهتمام الحالى بالجمعيات الأهلية والذى بدأ منذ عدة سنوات، ووصل إلى ذروته فى المؤتمر العالمى الرابع للسكان وإعلانه بالقاهرة ، أن يكشف ما أقصده، على نقيض ما يتصوره البعض.

لقد أخذت جهات أجنبية عديدة منذ نحو عقد من الزمان ، فى تشجيع أفراد من المصريين لإنشاء جمعيات خدمية فى أحياء شعبية أو قرى، ونفس الأمر مارسته القيادات السياسية الدينية ثم جاءت توصيات قوية فى إعلان القاهرة المشار إليه إلى أهمية الجمعيات الأهلية وضرورة تقوية دورها فى مصر . ولاشك أن هذا كله مناسب تماماً لتوجه الدولة ، تحت ضغط صندوق النقد والبنك الدولى نحو الخصخصة . غير أن النتائج التى ترتبت وتترتب على هذا الاهتمام (الخارجى) بالنشاط الأهلى ، تشير إلى عكس ما يراه بعض اليساريين من فائدة فى تحريك وتقوية "المجتمع المدنى).

فالجمعيات الخدمية الإسلامية أو المسيحية لايمكن أن تساهم بحكم ايديولوجيتها غير الديموقراطية فى تكوين مجتمع مدنى ديموقراطى فردى "مدنى". والتمويل الأجنبى الذى انتشر فى كل المراكز البحثية وجمعيات حقوق الإنسان والمراكز الخدمية الطبية أو السكانية أو التعليمية .. إلخ لايمكن هو الآخر أن يساهم فى تكوين مجتمع مدنى ، لأنه يجعل هذه المؤسسات مفتقدة أولاً لسمة الطوعية التى تعنى الرغبة والإرادة الداخلية ، والتى تضمن - وحدها - استمرارية العمل ، كما تفتقد إلى سمة الاستقلالية حيث أن الجهات الممولة تفرض على نحو أوآخر مجالات العمل وخططه ومشاريعه ، كما أنها تراقب بالطبع مالها والأنشطة التى تمولها. والنتيجة الحادثة لهذا أن هذه الجمعيات تعمل منفصلة عن الاحتياجات الاجتماعية الحقيقية، وتتحول إلى مصالح فردية لأصحابها الذين يتحولون إلى منتفعين من ناحية ومديرين دكتاتوريين من ناحية أخرى.

أما أخطر ما حدث بعد مؤتمر السكان، فهو أن الدولة قد استجابت للاهتمام بالجمعيات الأهلية ، وقررت عمل خطة وميزانية لتنشيط هذه الجمعيات. ولنا أن نتخيل هذه المفارقة الرائعة التى نصل إليها، من هيمنة الدولة الكاملة (عبر خطتها وتمويلها) للجمعيات الأهلية ونشاطها فى حين أن غرض الدعوة، كما كان ينبغى هو تحرير هذه الجمعيات من هذه الهيمنة والرقابة والتوجيه . وبالنسبة لى، فإن هذه المفارقة طبيعية تماماً ، لأن هذه الدولة بجهازها البيروقراطى التاريخى، وسندها الاجتماعى المتخلف والتابع لايمكن أن تساهم فى بناء مجتمع مدنى، أو تسمح للأفراد أن يتحركوا بحرية ، لأنها تعرف أن هذا معادٍ لها على كافة المستويات. ومن هنا فإن مزاعم البعض التى يستخدمونها لمطالبة الدولة بتحقيق الحرية السياسية لكى تتواءم الأمور مع السماح بالحرية الاقتصادية ، هى مزاعم وهمية فالحرية الاقتصادية التابعة ، لايمكن إلا أن تنتج مزيداً من القمع السياسى حتى يمكن لصاحب رأس المال أن يضمن أمواله مستخدماً هراوة الدولة فى قمع العمال والشرائح الفقيرة المتضررة من استغلاله. ولعل القوانين المتعددة التى صدرت فى الفترة الأخيرة ضد انتخاب العمد فى القرى والعمداء فى الجامعة، وضد حرية الصحافة والنقابات، وقانون العمل الموحد، والممارسات التى تمت ضد عمال كفر الدوار (وقبلها الحديد والصلب وغيرها)، وفلاحى كفر الشيخ ، وصحفيى الأحرار، وطلاب الجامعات وأساتذتها - إلخ كل هذا يؤكد ما نقول، وينفى الأفاق



الوهمية لتطور ديموقراطى ، وتحقق لمجتمع مدنى قوى فى مصر.

وهنا نعود إلى الجمعيات الثقافية والأدبية ، لنشير إلى أن الموجود منها الآن ، عدد قليل ، فى مقابل كثرة من قصور الثقافة ، وبيوتها المنتشرة عبر المحافظات . وهذه الأخيرة نعرف محدودية نشاطها ومحدودية قيمته بالإضافة إلى التوجه الواضح لتقليصه، وتقليص دور الدولة فى النشاط الثقافى بصفة عامة . أما الجمعيات الأهلية المحكومة بالقانون السىء رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٤ ، فإنها تعانى من كل المشاكل والأمراض التى سبق أن أشرنا إليها فى الفقرات السابقة. ولعل المشاكل التى مرت بها أشهر هذه الجمعيات وهى جمعية الفنانين والأدباء، أتيليه القاهرة فى الفترة الأخيرة ، خير دليل على ذلك . وما قيل عن الجمعيات يقال أسوأ منه عن اتحاد الكتاب ، وعن اللجان الثقافية بالأحزاب ونقابات المثقفين وغيرها.

إن هذا الأفق المظلم سينتصر دون شك، مالم ينتبه المثقفون والمناضلون إلى ضرورة البحث عن طريق آخر، يتخلص من الأمراض الفكرية والعملية التى رصدناها من قبل . والبديل الذى أراه ضروريا وممكنا ،هو العمل على إنشاء منظمات ديموقراطية حقاً ومستقلة حقاً وشعبية حقاً ، لا تعتمد على (ولاترنو إلى) السلطة القائمة، ولاتقبل معونات أجنبية أو وصاية، تقوم على مساهمات طوعية من المستفيدين حقاً من نشاطها ، وتتعلم كيف تدار على نحو ديموقراطى حقيقى. وهذا بالطبع يحتاج إلى وعى وصراع مع الذوات ، ويحتاج أخيراً إلي عمل جماعى.

-٤-

يلاحظ المتابع أن السنوات الأخيرة قد شهدت زيادة ملحوظة فى وسائل الإعلام المختلفة ، سواء المرئى منها أو المقروء أو المسموع ، فقد أصبح لدينا تسع قنوات تليفزيونية، وزيدت محطات إرسال إذاعى جديدة للأقاليم ، كما زادت ساعات إرسال بعض الشبكات المركزية. وصدرت صحف (قومية) أو حزبية جديدة متعددة ، ومن بينها صحف ومجلات وملفات صحفية خاصة بالثقافة والأدب. وهذا يعنى زيادة الاهتمام - ضمناً - بالثقافة والإعلام . ومع ذلك فإننا لانستطيع الزعم أن كل هذه الزيادة ، قد ساهمت فى حل المشاكل الثقافية القائمة ، كما أنه لايمكن الزعم أنها تقوم بنفس الدور العام الذى كانت تقوم به صفحات ثقافية فى الصحف أو مجلة شهرية واحدة فى الأربعينيات.

ورغم أننا نعرف أن المناخ العام هو الفارق الأساسى بين التسعينيات و الأربعينيات ، وأنه هو الذى ينتج الفروق ويؤثر على الوظائف ، فإنه من المهم هنا أن نرصد الملامح الأساسية التى تعوق، وستعوق، هذا الكم الإعلامى عن أن يكون له قيمة نوعية ووظيفية فى تجاوز الأزمة الثقافية الاجتماعية ، بما فيها الأزمة النقدية.

إن المعوق الأول الذى يمنع الإعلام من خدمة الثقافة هو أنه معادٍ لها ، ليس فى توجهه أو سياسيته فقط وإنما فى صلب تكوينه ومفهومه ذاته ، وهما مرتبطان على كل حال، فالإعلام القائم تابع للسلطة بدرجات متفاوتة سواء كان قومياً أو حزبياً. أما على المستوى القومى الذى يشمل التليفزيون والراديو ومعظم الصحف والمجلات ، فهو إعلام الدولة مباشرة ، يتبنى ايديولوجيتها المتهرئة والمليئة بالتناقضات ويمارس دورين مزدوجين - الأول هو غسيل مخ للجمهور بسبب التناقضات الصارخة فيما يقدم وينشر ، وبسبب معاداة هذه المادة الإعلامية للقيم الوطنية والإعلامية . والدور الثانى ناتج عن الأول هو تحقيق القمع الذهنى الذى يؤدى إلى التسليم بسياسات الدولة وممارستها . وهذان الدوران خطيران حيث يؤديان ، مع بقية المؤسسات إلى قتل العقل والإبداع والتميز ، وفقدان الهوية لدى المواطن العادى . وهذه الخطورة التى لاتطال حاضر الإنسان والوطن المصرى فحسب وإنما مستقبله أيضاً ، يمكن أن تطال الدولة نفسها كما هو حادث الآن. لأن نتاج غسيل المخ للمواطنين هو جعلهم أرضية صالحة يطبع عليها كل مُن له تاثير بلاغى أثرا قوياً . ولاشك أن الجماعات الإسلامية ، بما تملكه من بلاغة القرآن والحديث النبوى، ذوى الرصيد

الوجداني العميق في الشعب المصري ، هي القوى المؤهلة لاستيعاب خريجي أجهزة الإعلام ، وهذا هو الحادث بالفعل الآن ، ويمكنه أن يصل إلى درجات أعلى في المستقبل.

أما الإعلام الحزبي ، فهو ممنوع من الاقتراب من التليفزيون أو الإذاعة اللذين يصلان إلى كل الشعب ، ومحصور في نطاق الصحافة التي لاتصل ، في أقصى تقدير - إلا إلى نحو مليون مواطن أي ١/٦ من الشعب المصري . وهذا الإعلام هو إعلام صادر طبقاً لقانون إنشاء الصحف الذي يقصر إصدار الصحف على الأحزاب (المؤسسة بدورها على قانون إنشاء الأحزاب الذي فصلته السلطة على مقاسها) أو الأفراد الذين يستطيعون أن يتجمعوا معاً في حدود المائتي مؤسس يمتلك كل منهم خمسمائة جنيه. وطبقاً لهذا القانون لم نر أي صحيفة أو مجلة حقيقية أهلية بالمعنى الدقيق. فكلها خاضعة للأحزاب ، التي هي خاضعة بدورها (ولهذه الدرجة أو تلك) لسياسات "النظام" أو لضغوطه. مما يعني في النهاية عدم تحقق الاستقلال الضروري الذي يضمن الحرية الفعلية في إثارة القضايا الحقيقية ومناقشة المشاكل على كافة المستويات بما فيها القضايا النقدية والثقافية . وربما كانت إشارتنا السابقة إلى هروب المجلات النقدية من مناقشة قضية التبعية دليلاً على أن المسئولين عن هذه المجلات ، رغم إدعاء بعضهم التقدمية والاستنارة فاقدو الاستقلال ولايستطيعون أن يحققوا الحد الأدنى منه كشرط لكي يكونوا مسئولين عن صحافة ثقافية وأن يقدموا إنتاجاً ثقافياً وهذا هو عكس ما كان الوضع عليه في الأربعينيات.

يقودنا هذا الملمح إلى العائق الثاني وهو هيمنة الإعلام على الثقافة ، ليس فقط بالمعنى الشائع الذي أصر عليه عبد القادر حاتم باسم الحكومات الناصرية والساداتية والذي أدى إلى سيادة الشعارية والسطحية في مختلف الكتابات حتى في الكتب، وإنما بمفهوم غير علمي للإعلام - يقوم على نقيض الثقافة.

إن الإعلام في نظرية المعلومات لايعني الإخبار، وإنما توصيل معلومة غير متوقعة من مقدمات معروفة ، أو العكس، تقديم معلومات معروفة، توصل إلى معلومات غير معروفة. "الرسالة التي نعرف محتوياتها، لاتقدم لنا أي معلومة" (١٠)، ومعنى هذا أن هذه الرسالة لابد أن تكون رسالة متحركة غير جامدة ، جدلية تاليفية غير أحادية ، وغير مفروضة ، وأن تكون عقلانية وليست دوجماتية ، وأن تسمح للعقل البشري بالتعامل معها والاستفادة منها وتطويرها في إطار نسقه الخاص .فإذا لاحظنا الإعلام المصري الناقص والمبتور وغير العقلاني والقمعي في كيفية تقديمه، أدركنا أنه يتبنى أسوأ مفاهيم الإعلام، لكي يحقق من خلاله خطة وايديولوجية السلطة الى سبق أن أشرنا إلى بعض خصائصها . ولعل أبرز هذه الخصائص ، كما تتجلى في الصحافة الثقافية هي نفي الآخر تماماً ، ورفض أي درجة من درجات الاختلاف ، بل حتى تجاهل التغطية الإعلامية (الخبرية) عن نشاط هذا الآخر أو تغطيتها تغطية مشوهة مزيفة. وهذا طبعاً بالإضافة إلى فرض الاهتمام بالقضايا الفرعية أو الفضائح المزيفة . وفي مثل هذه الصحافة ، كما في الإعلام بصفة عامة، يغيب النقد، ليس فقط النقد الأدبي أو الفني ، بل يغيب الفكر النقدي أصلاً، لصالح تزييف الوعي، الوظيفة المعادية للثقافة عامة.

في مثل هذا الوضع ، يمكن أن نجد بعض الصحف الخليجية أو ذات التمويل الخليجي والإدارة الشامية ، تكتسب جمهوراً بين المثقفين المصريين ، وكتاباً أيضاً ، لأنها تبدو حادة وشاملة ومتنوعة ، في حين أن من ينتبه إلى ما وراء هذه الخصائص الجيدة ، سيكتشف نسقاً ايديولوجيا خطيراً ، لايمثل فحسب مصالح مموليها ، بل أيضاً، وهو الأهم يمثل التمهيد اللازم للتطورات الاقتصادية والثقافية والسياسية المراد لها أن تحدث في المنطقة، ونقصد السوق الشرق أوسطية كجزء من النظام العالمي الجديد. وفي مثل هذه الصحف يغيب - بالطبع - الصوت الثقافي الوطني المدافع عن الهوية الثقافية العربية ، بل ويتم هجوم مكثف من قبل مدعي هذا الصوت على هذه الهوية - عملاً على نفيها وإحلال مفهوم المواطن العالمي الإنساني الذي

لاخصوصية له ولا هوية.

والحقيقة أن هذه المهمة ليست مقصورة على الصحف المنار إليها ، بل إن قطاعات كبيرة من الإعلام المصرى المرئى والمقروء تساهم فيها إيجاباً أو سلباً. فالصحف القومية المصرية مليئة بهذا الهجوم والتمهيد للمرحلة القادمة ، بحيث يبدو صحيحاً ما أشار إليه بعض المحللين من أن الإدارة الأمريكية والإسرائيلية قد أوكلت هذه المهمة إلى المثقفين العرب منذ توقيع اتفاقيات كامب ديفيد ، أى مهمة تمهيد أذهان العرب للتعاون مع إسرائيل وتقبولها فى المنطقة ، مهما كانت ممارساتها العدوانية والعميقة (١١).

هذا هو الدور (الإيجابى) للإعلام المصرى ، أما الدور السلبى فيضطلع به التليفزيون المصرى بغسيله للمخ ونفيه للهوية القومية والقيم الشعبية . وهو بهذا يعمل - بوعى أو بدون وعى - على إخلاء الساحة فى المستقبل القريب، للبث الإعلامى الأجنبى من ناحية، وللفكر السلفى المسجدى من ناحية أخرى . فلأن هذا التليفزيون المصرى مهما تعددت قنواته يرفض تقديم ما يرضى الاحتياجات الثقافية الحقيقية للشعب المصرى ، بل ويغذى نزعاته الاستهلاكية والغرائزية ، فمصير هذا الشعب هو الانصراف عنه، إما إلى بث أجنبى أكثر مهارة فى إرضاء الغرائز، أو إلى ايديولوجية عتيقة تقدم بديلاً طوبا ويا لحياة منهارة لا أمل فيها . وفى هذه الحالة ستفقد السلطة أداتها الرئيسية فى القمع الإعلامى، لصالح التيار الدينى، أو لصالح الأجنبى سواء خارج عصر أو داخلها.

وفى كل هذه البدائل، لا مجال للثقافة الحقيقية أو النقد أو للفكر النقدى. هناك صراع إعلامى ، مهادٍ على كل حال للتفكير . وإذا كان هناك أمل فإنه ضعيف ، لأنه - بحكم القوانين السائدة - سينحصر فى محاولة إنشاء صحف أو مجلات أهلية، ولكنه لن يطال البث المسموع أو المرئى فهذا أكبر من طاقات القوى الوطنية والديمقراطية ، المصابة بالتفسخ والإحباط.

-٥-

فى كتاب قديم، أوضح تيرى ايجلتون كيف كان النقد الانجليزى الحديث مؤسسة من مؤسسات المجتمع الرأسمالى (١٢). وأوضحنا فيما بعد، كيف كان نقدنا الحديث مؤسسة من مؤسسات المجتمع الرأسمالى التابع، بما تعكسه عليه التبعية من تفكك وتناقض وتخلل فى شروط المؤسسة. والآن، ستتاح للمجتمع الرأسمالى الأوروبى أن يصبح عالمياً ، ومن ثم تزداد شعبيتنا له على كافة المستويات ، فى ظل النظام العالمى الجديد" وفقراته الاقتصادية والتكنولوجية والإعلامية. ومن ثم فإن المصير الذى يبدو مرشحاً ليسير إليه النقاد العرب هو مزيد من التبعية (أو كما يفضل البعض تسميتها بالاندماج) للنظام الرأسمالى العالمى ، لأننا - كتشكيلة اجتماعية تقودها برجوازية تابعة لانمتلك البديل.

هذا صحيح فى حدود الرؤية السكونية المستسلمة التى يدعونا إليها أنصار النظام والنظام الشرق أوسطى والنظام العالمى الجديد. غير أن الناقد الحقيقى، هو الناقد القادر على إدراك ما تحت السطح وأن يبرز امكانيات الصراع والتمرد، وإذا أمكن الرفض والثورة ورغم أن رصيدى السابق لمجمل الوضع النقدى الراهن ، وللمؤسسات الاجتماعية التى يقوم النقد القادم على أرضيتها وبناء على صيرورتها ، كان أقرب إلى التشاؤم. فإننى لست يائسا من المستقبل . وثمة فارق بين التشاؤم الموضوعى ، واليأس . فمازلت أرى أن هناك بديلاً آخر، أظن أنه ينتشر رويداً رويداً بين المثقفين الوطنيين والتقدميين، هو أن يعودوا إلى تأسيس حركتهم ، السياسية ، الثقافية النقدية، على أسس جديدة تراعى أخطاء الماضى، وتدرك تطورات الحاضر ، دون أن يتنازلوا على الأصول الثابتة فى توجههم نحو شعبهم وثقافتهم وأدبهم (هل هذه أصولية ؟ لتكن).

أرى أننا إذا لم نستطع أن نوقف هيمنة النظام العالمى الرأسمالى، فنحن نستطيع تقليل أخطاره علينا ، بأن نبذل مزيداً من الجهد فى إدراك امكانياتنا وطاقاتنا كشعب كامل وليس كفئة أو طبقة وسطى فحسب . وأن نعمل على إبراز هذه الامكانيات والاعتماد عليها والاستفادة منها فى تعظيم قيمتنا ، مع الاستفادة الواعية من التقدم

العلمي والتكنولوجي، بما يتناسب (ولايضر) مع احتياجاتنا ، التي لابد من الحرص على تحديدها بأنفسنا ، وألا نترك الآخرين يحددوها لنا بأي حجة ولا أي سبب . وهذا يحتاج منا إلى تعميق وعينا بواقعنا ومعرفة قيمته الحقيقية واحتياجاته الحقيقية أيضاً ، وابداعاته المتميزة . في هذه الحالة فقط سوف نستطيع أن نتخذ لنا مكاناً لائقاً في العالم الجديد، ندخله من منطلق التميز والصراع وليس الخنوع والاستسلام.

وحين أتساءل من يستطيع أن يقوم بهذه المهمة فلن أجد سوى الوطنيين التقدميين ، مثقفين كانوا أو عمالاً أو فلاحين ، هم وحدهم أصحاب المصلحة الحقيقية في هذا البديل ، وهم وحدهم من يمتلكون إمكانيات يمكن أن تتطور في هذه الاتجاه ، شريطة أن يعوا أنهم أبناء للشعب المصري ، وليسوا أفراداً عباقرة.- يملكون عقولاً قابلة للبيع أو التبرير، وأن يوقنوا أنهم (يساوون) الكثير الذي لاتستطيع أن تدفعه لهم السلطة أو الصحيفة الخليجية أو مركز الأبحاث الأجنبي ، لأنهم خلاصة التاريخ المصري (حامل تاريخ العالم) ونتائج الجهد الشعبي المصري الطويل ، وأنهم طليعة شعب، لو استطاعوا أن يكونوا طليعته حقا، وعملاً، لتبوأ هذا الشعب مكانه الحقيقي، في طليعة البشر، لا من منطلق شوفيني أو أصولي ، وإنما من منطلق إنساني، يحق فيه لكل شعب ولكل إنسان آن يحصل علي نصيبه على قدر قيمته بالعدل ودون فرض أو هيمنة.

هوامش:

(١) سيد البحراوي ، *البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث* . دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٣.

(٢) سيد البحرواي: "التبعية الذهنية في النقد العربي الحديث" بحث مقدم في ندوة مركز البحوث العربية بالقاهرة عن "التبعية الثقافية" ، ومنشور باختصار في مجلة ادب ونقد . القاهرة عدد ابريل ١٩٩٤ صـ ١١ - ٣٤.

(٣) راجع هذه التعقيبات في نفس العدد من أدب ونقد.

(٤) *البحث عن المنهج* . مرجع سابق، صـ ١١٦

(٥) تعقيب سيد ياسين في ملف ادب ونقد. ورأى العالم ورد ضمن حوار له مع نصر حامد ابو زيد بمجلة العربي . الكويت عدد سبتمبر ١٩٩٤ صـ ٨٠ ، حيث يقول واصفا المنحى الذى سار فيه الكتاب : - وليس في هذا تحرر من التبعية إنما هو استعلاء قومي، واصولية وإن اتخذت شكل الاصالة".

(٦) البحث عن المنهج صـ١١٦.
(٧) وهذا ما انتهيت إليه فريال غزول في تعقيبها (في أدب ونقد) وحذرت من الإجهاز على الدراسة عبر مقاومتها مقاومة الخائف بالمفهوم الفرويدى.
(٨) يقول محمود العالم صـ ١٠ من المقدمة:
"وفي تقديري - اخيراً - انه رغم كل الجهود الجادة والمتنوعة التي نبذلها في نقدنا الادبي العربي ، فما نزال جميعا ، نجتهد في حدود نظريات نتعلمها متراثنا العربي القديم احيانا، او من نظريات نستلهمها ونتمثلها - في أغلب الاحيان - في الإنتاج الادبي النقدي الاوروبي والامريكي ، أو نطبقها - في بعض الاحيان - للأسف تطبيقا آليا ، دون امتحان لمدى صلاحيتها لخصوصية إبداعنا الأدبي ودون مراعاة للملابسات الاجتماعية الخاصة لنشأته.." الكتاب صادر عن دار المستقبل العربي سنة ١٩٩٤.
(٩) حول المفاهيم المختلفة لمصطلح "المجتمع المدني" راجع عبد القادر الزغل:
"مفهوم المجتمع المدني والتحول نحو التعددية الحزبية" ضمن كتاب ، قضايا المجتمع المدني العربي في ضوء اطروحات جرامشي" إشراف امينة رشيد ، مركز البحوث العربية ، القاهرة ١٩٩٢ صـ ٤٧ - ٥٢.
(١٠) V.PekelLs: CYbernetics ato z. Mir publishers ' MOscou 1974. p 152-156.
(١١) راجع قالة د. فوزي منصور عن السوق الشرق أوسطية في صحيفة الاهالي عدد ١٩/١٠/١٩٩٤.
(١٢) Terry EAGLton' The FuncTion Of CriticiSm. Verso EDITION AN NiB - London. 1984. P. 150

نقد

قراءة فى "البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا

الكتابة إيمان بالحياة

اعتدال عثمان

العين تسمع والأذن ترى والذهن يتفتح على زخم كثيف حين يستحضر فنان قدير صور الجمال المكنون فى ذهنه ويجسدها فى عمل فنى يكون مقروءاً أو مسموعاً أو مرئيا. إن الوسائط الفنية تتنوع كما أن أدوات التعبير تختلف من فن إلى آخر، لكن الفنان فى الأحوال كلها يستخرج من داخله صور الجمال المختزن عن طريق الحواس، فتنفذ إشعاعاتها عبر هذه الوسائط والأدوات وتتخلق الموجودات فى ضوئها الباهر من جديد

والجمال ليس سمة فى الأشياء نفسها، إنه يوجد فى الذهن الذى يتأمل الموجودات ويدرك فيها ومن خلالها جمالا مغايراً لما قد يدركه ذهن آخر. صحيح أن الذهن البشرى يمتلك قابلية غير محدودة لتوليد صور الجمال، كما أنه يمتلك القابلية نفسها لتوليد صور القبح والبشاعة والمسوخ. وكثيراً ما تجتمع الأضداد لدى مبدع واحد مما يجعلنا لانستطيع الوصول إلى تصور نهائى ثابت لحدود ما هو جمال ولما هو قبح، مثلما لا تجدى محاولة الوصول إلى يقين بحقيقة المذاق الحلو، وحقيقة المذاق المر، فللمر أحياناً نشوة غامرة، وكثيراً ما يكون فى المذاق الحلو لذعة المرارة.

وإذ تجتمع الأضداد فى ذات واحدة ينطلق شاعر فيقول "إننى متسع بوفرة لا تحد"(١) وقد يظهر اتساع الذات المبدعة ووفرة العوالم التى تجوب أرجاءها فى كلمات مبدع آخر يقول "أناس جدد يتخلقون فى ذهنى بصورة دائمة، سواء أكان ذلك بإرادتى أم كان بغير إرادة منى، يسكنون داخلى ولا يبرحوننى منذ اللحظة التى أدركت فيها وجودهم، وما أكثر ما تكون مقاصدنا متعارضة(٢)

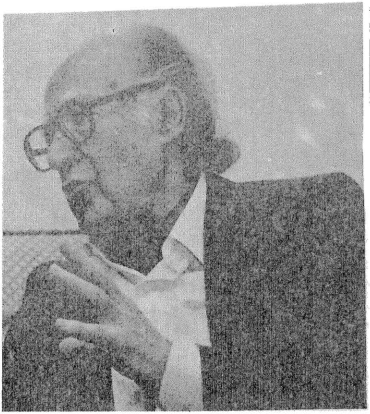
وإذا تأتى لذات مبدعة مثل هذا الاحتشاد والاتساع والوفرة، فكيف يكون التعبير الفنى عنها ؟ أو بكلمات أكثر تحديداً: كيف يتحقق هذا التعبير فى عمل روائى عربى كبير مثل جبرا إبراهيم جبرا فى روايته "البحث عن وليد مسعود"؟

يمكننا تصور توصيف أولى لبنية رواية "البحث عن وليد مسعود" على أنها بنية دائرية تبدأ من حادثة اختفاء وليد مسعود وتعود فى النهاية إلى النقطة نفسها، بعد أن يمر القارئ بعملية كشف تدريجى لحياة وتكوين الشخصية الرئيسية ولشبكة العلاقات التى تربطها بالعالم، وبالشخصيات الأخرى فى الرواية. وتستعير الرواية فى جانب من جوانبها، تقنية الرواية البوليسية، بمعنى الاعتماد على موتيفة اختفاء محورية فى العمل والبحث عنها. لكن استخدام الكاتب لهذه الموتيفة يتعارض تعارضاً جوهريا مع تقاليد النوع الأدبى المعروف بالرواية البوليسية . إن الرواية لا تنتهى بكشف غموض سر اختفاء وليد مسعود وإنما يزداد السر غموضاً. وتؤدى التفسيرات المختلفة لحادثة الاختفاء إلى طرح احتمالات متعددة تتساوى من حيث الرجحان، ومن حيث امتلاكها لطرف من أطراف الحقيقة ومن ثم

تؤكد نسبية الحقيقة وتوزيعها على أوجه الحياة المختلفة، بتعقيداتها وتشابكاتها المحيرة.(٣)

وتتكون البنيـــة الدائرية فى الرواية من مستويات عدة، أو من عدد من الدوائر المتقاطعة، يخترقها محور أساسى، هو شهادة وليد مسعود، المسجلة على شريط "كاسيت" يتم العثور عليه فى عربته عقب اختفائه. وتشمل الشهادة التى تدون فى النص الروائى بشكل طباعى مميز، يخلو من علامات الترقيم، على معلومات متناثرة وأزمنة وأمكنة متداخلة وإشارات غامضة إلى شخصيات الرواية كلها أو معظمها. وتقدم الشهادة صورة مكثفة لحياة وليد مسعود وتكوينه وعلاقاته على نحو معقد شديد الإبهام. ولا يعتمد السرد فيها على التتابع المنطقى للأحداث، والتسلسل الزمنى، وإنما يعتمد تداعى الأحداث والأفكار وزمن الذاكرة والمكان النفسى الداخلى. وتنشأ عن التداعى فجوات دلالية واسعة تقوم الفصول التى تتكون منها الرواية بملء الفجوات الدلالية، وإلقاء الضوء على شبكة العلاقات فى العمل الروائى من خلال مناظير شخصيات عدة توظف السرد والحوار والوصف والخطابات والمذكرات الشخصية.. إلخ لتحقيق هذا الهدف . وتتميز المناظير التى يقدم السرد من خلالها بالتكافؤ المتعدد(٤).

وإذا كانت الشهادة تمثل المحور المكثف المركز لحياة وتكوين وعلاقات الشخصية الرئيسية، التى تتكشف من خلال عملية السرد، وتتقدم عن طريق مناظير عدة



متكافئة، تشغل حيز الرواية كلها، فإننا لن نستطيع حل شفرتها إلا بعد القراءة الأولى للرواية ثم العودة إلى الشهادة مرة أخرى. ويرجع ذلك إلى النهاية وكل ما يقع بينها وبين الشهادة، فى الفصل الأول، يسهم فى تعديل وتعميق فهمنا لما جاء فى الشريط المسجل بصوت وليد مسعود. (٥)

ولا تقتصر أهمية الشهادة على كونها المحور الذي يخترق مستويات العمل كلها ويشد أطرافها، ولكنها تؤدى وظيفة شكلية ورؤيوية أخرى، لا تقل أهمية، وتتمثل فى لغة السرد. إن اللغة المستخدمة فى الشهادة تلجأ إلى الحذف والإيحاء وإرجاء الكشف والإضمار. أما اللغة فى الفصول الأخرى فتلجأ إلى التعبير بالإفضاء والتصريح والكشف، وعن طريق الحركة بين الحذف والإضمار والإيحاء والتلميح من ناحية، والتصريح والإفضاء والكشف من ناحية ثانية، تتخلق اللغة فى "البحث عن وليد مسعود" وهى لغة لا ترمى إلى توصيل رسالة بسيطة محددة، مثل لغة الكلام العادى، أو حتى لغة الرسالة الأدبية الواضحة، وإنما لغة تعمل على تكوين نظام إشارى مركب، له خصوصيته العلامية. ويرتبط هذا النظام الإشارى بلغة القص الراقى والتعبير الأدبى الرفيع بصورة عامة، فى كل زمان ومكان، كما يرتبط فى الوقت نفسه بالخصائص المميزة لأسلوب الكاتب . وإذ يحيل هذا النظام إلى نصوص أدبية أخرى تتراوح بين امرؤ القيس وبدر

شاكر السياب تمتح من الأساطير الشرقية، الآشورية والبابلية ، ومن الأساطير الإغريقية ومن الأدب الغربي ومن الأدب العربي في وقت واحد، فإنه يحيل أيضاً إلى تناص داخلي، فيستعير صيغاً وتعابير وردت في الشهادة نفسها، بمعنى أن العمل الأدبي يحيل إلى نفسه وإلى غيره من النصوص، بوصفها أعمالاً لغوية تعيد بناء الواقع عن طريق اللغة ومن خلالها.

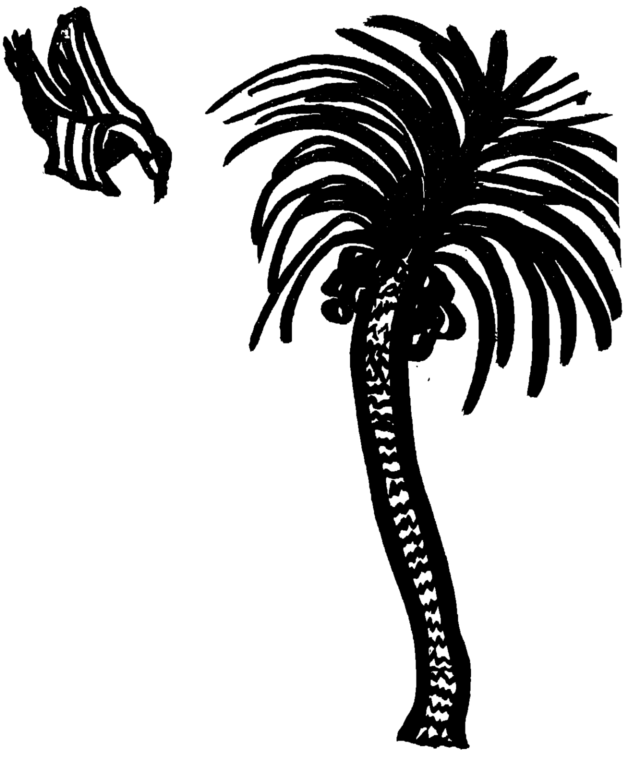
وجدير بالذكر أن توظيف اللغة، وهي أداة التعبير الأساسية التي يرتكز عليها الشكل الروائي، يتطابق مع الرؤيا، أو الرسالة التي تسعى إلى توصيلها، فالحذف والإيحاء والإرجاء يمثل نوعاً من خفاء المعنى أو اختفائه، يتناظر مع اختفاء الشخصية الرئيسية، أما الإفضاء والتصريح والكشف، فإنها جميعاً تتماثل مع الكشف التدريجي لحياة وليد مسعود ولشبكة العلاقات التي تربطة بالعالم. وبالإضافة إلى ذلك تتماثل عملية البحث عن وليد مسعود مع البحث عن طرق التقنية الفنية في عملية الكتابة نفسها، أو عملية الإبداع الأدبي بصورة عامة. إننا نجد في الرواية إشارات إلى الصعوبات التي يواجهها الكاتب في التعبير خلال عملية الإبداع ، مما يُلمح إلى الوعي المتزايد في الثقافة المعاصرة بوظيفة اللغة في تقديم الحقائق اليومية المعيشة. إن اللغة لا تعكس العالم بصورة موضوعية، كما أن اللغة ليست وعاء فارغاً يصب فيه الواقع وتعكسه اللغة بطريقة سلبية، بل إنه من الصعب أن يقدم كاتب ما وصفا موضوعياً للعالم ، إذ أن الرائي يغير الشيئ المرئي على نحو مستمر ، يتلازم مع علاقته المتغيرة بهذا الشي. والنتيجة أن تصبح علاقة اللغة بالعالم الظواهري جد معقدة وإشكالية تتحكم فيها المواضعات الأدبية والاجتماعية .(٦) وإذا كان الكاتب مجدداًفإنه يعمد إلى كسر هذه المواضعات. ومن الأمثلة البارزة في رواية جبرا عبارة وردت في الشهادة يقول فيها "ليس هذا ما أردت أن أقوله (الرواية ص ٢٦-٣٤) وتتردد هذه العبارة بالكلمات نفسها أو بكلمات مشابهة أربع مرات طوال الشهادة. إن السارد في هذا الموضع يقول ولكن الملفوظ ليس هو الحقيقة التي يريد أن يعبر عنها، مما يجعل الكلمة أشبه ما تكون بحلبة صراع بين صوتين، صوت العالم الخارجي والموضوعات الاجتماعية واللغوية، وصوت العالم الداخلي للكاتب الذي يستخدم وعيه بقصور هذه المواضعات عن التعبير عن العالم كما يراه، فيحمل الكلمة بشحنة دلالية يتعارض اتجاهها مع الاتجاه الأصلي المتعارف عليه لهذه الكلمة، ومن ثم تصبح الرواية ذات طبيعة حوارية(٧).

قلت فيما سبق إن بنية الرواية التي نحن بصددها بنية دائرية تتشكل من مستويات عدة متقاطعة، أو من عدد من الدوائر المتقاطعة. ويمكن تمييز أربع دوائر أساسية، فتمثل الدائرة الأولى المستوى الخارجي الظاهري للأحداث والشخصيات وتستعير مواضعات الحبكة البوليسية من أجل أن تكسرها كما ذكرت في نقطة سابقة. أما الدائرة الثانية فتقدم المستوى الأسطوري الذي يتقاطع مع دائرة الأحداث من جهة ومع الدائرة الثالثة، وتمثل الجانب الرمزي في الرواية من جهة أخرى، كما تتقاطع هذه الدوائر مع الدائرة الرابعة وتتجلى في المستوى الفلسفي للعمل كله.

تحدد الدائرة الأولى الحقبة الزمنية التي تدور الأحداث خلالها، وتمتد من أوائل العشرينيات إلى أوائل السبعينيات، وهي الحقبة نفسها التي تستغرق حياة وليد مسعود منذ مولده في بيت لحم بفلسطين حتى كان اختفاؤه في منطقة الحدود بين العراق وسوريا. وتمثل الإطار الاجتماعي للأحداث، في الطبقة المتوسطة وشرائحها العليا، على حين تنتمي معظم الشخصيات إلى الإنتليجنسيا، أو النخبة المثقفة.

وتتوزع الأحداث على اثنى عشر فصلا، يخصص منها أربعة فصول لنشأة وليد مسعود في بيت لحم ومرحلة تكوينه النفسي والفكري وهي الفصول الثالث والرابع والسادس والثامن، وتقدم من خلال منظور راو واحد هو وليد مسعود نفسه، ما عدا الفصل الثالث الذي يقدم من منظور شاهد على الأحداث(عيسى ناصر) يختفي بعد أداء مهمته.

ومن خلال هذه الفصول نتعرف على المؤثرات الأساسية التي تركت علامات لا تمحى في تكوينه، منها على سبيل المثال "التجربة الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية.. ثم المعاني السياسية اللاحقة.. وبعد



ذلك معانى المنفى الفلسطيني.. فهذه كلها عناصر تفعل فعلها فى النفس والذاكرة"(٨) ومنها أيضاً تجاربه الروحية، فى مراحل مبكرة ونزعة متأصلة فيه تدفع به إلى البحث عن إيمان وتنتهى إلى نكوص وإخفاق، خصوصاً فى فصل بعنوان "وليد مسعود يتذكر النساك فى كهف بعيد" ثم تجربة دراسة اللاهوت فى ايطاليا والتحول المهم الذى صاحب هذه التجربة وأدى بوليد مسعود إلى السقوط من عالم الروح إلى عالم الجسد، واختيار الفعل بدلا من التأمل.

وإلى جانب هذه الفصول الأربعة، المخصصة تماماً لتكوين وليد مسعود النفسى والعقلى ولأوجه نشاطه السياسى وارتباطه بالمقاومة الفلسطينية بعد نزوحه إلى بغداد عام ١٩٤٨، تتكشف فى الفصول الأخرى شبكة العلاقات التى تربطه بشخصيات الرواية وهم أساسا أربعة رجال (جواد حسنى وإبراهيم الحاج نوفل وكاظم إسماعيل وطارق رؤوف) وأربع نساء (مريم الصفار ووصال رؤوف وجنان الثامر وريمة زوجة وليد) غير شخصيات أخرى ثانوية.

وتتوزع مناظير السرد الخاصة بهذه الشخصيات على فصول الرواية، وتحتل مساحة فى السرد تتفاوت من حيث الطول والقصر وتركيز الضوء ودرجة الكشف عن الأبعاد المختلفة لشخصية وليد وفقا لكل منظور منها. وقد تتعارض المناظير وقد تتقاطع أو تتآلف، لكن وليد مسعود يظل محورها فى الحالات كلها، أو هو العنصر الأساسى الذى تتوزع حقيقته على بقية الشخصيات. وهذه الشخصيات تمتلك بدورها ذواتا متكافئة من حيث تمثيلها فى عملية السرد، على نحو ما ذكرت فى نقطة سابقة. ويمكن وصف هذا الأسلوب فى تقنية السرد عن طريق استعارة للروائى د.هـ. لورنس استخدمها فى معرض تفسيره لفكرة الحالات المتأصلة للشخصية. يذهب لورنس فى شرحه لهذا المصطلح الكيميائى إلى أن العنصر الذى تجسده الشخصية الرئيسية يعادل الكربون، أما التجليات المختلفة لهذه الشخصية نفسها فتعادل الأشكال المتنوعة التى يظهر بها الكربون فى الطبيعة، وتتراوح بين الماس، وهو أكثر الأشكال المعروفة صلابة والجرافيت، وهو المادة الناعمة التى تصنع منها الأقلام الرصاص، وخمسمائة مادة أخرى. وتشير استعارة لورنس إلى وجود جوهر غير متغير مثل الكربون تشتمل عليه الشخصية الرئيسية، على حين يدخل هذا العنصر نفسه فى تجليات أخرى، أو شخصيات أخرى، تختلف وفقا للظروف وللزمان وللمكان.(٩)

ولكن كيف يظهر هذا الجوهر الرئيسى، أى وليد مسعود، موزعاً على تجلياته الأخرى، أو الشخصيات الأخرى؟

طبيعى أن يتحقق هذا الأمر فى عملية السرد من خلال مناظير الرواة فيستعير الراوى منظور وليد مسعود ليقدمه داخل منظوره هو، ويقيم بين المنظورين نوعا من التعارض، أو التناظر الكيميائى المتكافئ على نحو لا يلغى أحدهما الآخر. وفى الوقت الذي يتسم فيه منظور جواد حسنى ومنظور إبراهيم الحاج نوفل، على سبيل المثال، بالتناظر مع بعض أوجه شخصية وليد، كما يتسمان بقدر ملحوظ من التعاطف معه، إلا أن هذا التناظر والتعاطف لم يلغ خصائص شخصية كل منهما.

إن جواد حسنى يتصف بنزعة توفيقية، فيميل إلى المداراة والدبلوماسية والنظرة الموضوعية، مما يتعارض مع اندفاعات وليد إلى المغامرة. لكن دور جواد حسنى فى الرواية يتحدد بوصفه باحثا، يقوم بجمع التفاصيل عن حياة وليد وتسجيلها فى كتاب. ومن أجل تحقيق هذه الغاية فإنه يتلبس شخصية وليد، أو أن شخصية وليد تتلبسه، على نحو ما جاء فى الفصل الأخير، خصوصاً حواره مع وصال رؤوف.

أما إبراهيم الحاج نوفل فإن انجذابه إلى وليد وترسم خطاه يدفعان به إلى الإسهام فى رسم شخصية أسطورية للبطل، يجد فى نفسه أصداء لها. وعلى الرغم من ذلك فإن القانون الأساسى الذي يحكم شخصية كل منهما يختلف، إذ يبدو وليد محباً ومفجراً لطاقات الحب من حوله، على حين يظهر الآخر كارها للبشر، وللمزبلة البشرية، أى الحياة، على حد تعبيره. إنه عدمى ، يمثل فى هذا الجانب تحولا من تحولات وليد، حين اختل توازنه قرب النهاية، وطغت نزعة عدمية على الوجوه الأخرى لشخصيته.

وعلى الطرف الآخر نجد كاظم إسماعيل والدكتور طارق رؤوف يعلنان ، بصورة مباشرة أحيانا

وبصورة غير مباشرة أحيانا أخرى، اتخاذهما من وليد موقف الغريم، فيظهر الأول بوصفه غريما فكريا يهاجم كتابا لوليد هجوما مجحفا. ويظهر الثاني على أنه غريم اجتماعي، يحسد وليد على نجاحه في علاقاته، خصوصاً بالنساء لكنهما لا يخفيان في الوقت نفسه انجذابهما لوليد واهتمام أولهما بنتاجه الفكري من ناحية، واهتمام الثاني، من ناحية أخرى، بالكشف عن جوانب غيبية في شخصيته، حتى وإن تعارضت مع عقلانية الراوي نفسه، فنجد طارق رؤوف يقدم تفسيراً مستفيضاً لتاثير برج الجدي على تكوين وليد النفسي.

أما النساء فإن لوليد تاثيرا عميقاً، ومدمراً في معظم الأحيان، على حياتهن. إنهن يتبنين قضاياه وهمومه بصورة كاملة، تصل في بعض الأوقات إلى توحد كامل معه. وإذا كن يتفقن في تبني منظوره إلاان كلاً منهن تظل متفردة من حيث طريقتها في تبني هذا المنظور.

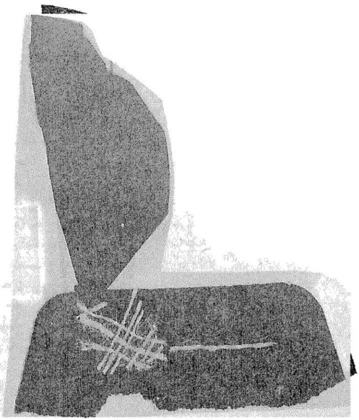
إن موضوع القول ، وهو وليد مسعود، ليس ثابتا، وإنما ينبني على حركية هذا الموضوع نفسه وتعدد التلوينات التي يقدم بواسطتها، وتنشأ أساسا من تعدد مناظير السرد وتكافؤها، وتغير السارد على نحو مستمر. وعلى حين يقدم السارد إضاءة لجانب من جوانب موضوع القول فإنه يقوم في الوقت نفسه بالكشف عن العالم الداخلي للسارد ذاته، أي أن السارد يقدم إضاءة مزدوجة، ذاتية داخلية ، وموضوعية خارجية في آن واحد.

إننا نتعرف العالم الدخلي للدكتور طارق رؤوف مثلا من خلال حديثه عن تاثير برج الجدي على تكوين وليد مسعود من جهة، وعن طريق كشف الأول لعلاقته بمريم الصفار، وهي عشيقة سابقة لوليد مسعود من جهة ثانية.ومن خلال استخدام الأسلوب نفسه في التقنية، تكشف وصال رؤوف عن عالمها الداخلي في الوقت الذي تكشف فيه عن علاقة وليد بجنان الثامر وبها في آن واحد.

قلت في نقطة سابقة إن دائرة الأحداث تتقاطع مع دائرة أخرى تتمثل في المستوى الأسطوري. وتستعير الرواية في هذا المستوى بعض خصائص البطل الأسطوري عن أساليب أخرى في التقنية سيرد ذكرها في موضوع تال.

تبدو الرواية في هذا المستوى وكان هدفها الأساسي تقديم أسطورة عصرية لبطل يصارع حقيقة خارجية لا قبل له بالتغلب عليها. وهذه الحقيقة ليست إرادة إلهية، كما في الأسطورة اليونانية على سبيل المثال، وإنما هي قوة دنيوية تسببت في اقتلاع البطل من جذوره وفي التجائه إلى المنفى. إنه البطل المقتلع، على نحو ما تذكر أكثر من شخصية في أكثر من موضوع في الرواية. إنه أيضاً يقتلع من حوله بدرجات متفاوتة، قد تتمثل في الجنون (ريمة)، أو الانهيار (مريم الصفار)، أو الضياع (وصال رؤوف)، وقد يتخذ تاثيره منزعا تحريضياً يظهر في ضغينة أو حسد غير مبرر (كاظم إسماعيل وطارق رؤوف)، أو قد يظهر هذا التاثير في فعل إيجابي مثل الكتابة لدى (جواد حسني). إنه بكلمات إحدى الشخصيات الغريب العابر الذي يصيب من يعرفه بالغربة. إن هذا الإحساس الفاجع بالاقتلاع يجعله طريداً مطارداً طوال الوقت، يَلْتهم ويُلْتهم على نحو مستمر، لا يكف عن ابتكار الغواية ولا يكف عن السقوط فيها.

وشخصية مثل هذه لا يقتصر الصراع في نفسها على العامل الخارجي، وإنما تشتمل كذلك على صراع داخلي. إن الهمارتيا، أو السقطة العظيمة، لدى وليد مسعود، لا ترجع إلى فعل إرادي يحدث نتيجة النقص في المعرفة، مثلما نجد في حالة أوديب، كما أنها لا ترجع إلى فعل إرادي وإن كان غير متعمد، يقدم البطل عليه بسبب الإندفاع والغضب، مثلما فعل عطيل شكسبير على سبيل المثال. إنها صفة تنشأ من الذات، لكنها ما تلبث أن تستوي على هذه الذات نفسها، وتجذبها في اتجاهها على نحو يشل إرادة البطل ويصيبه بعجز تام عن مقاومة القوة التي تجذبه.(١٠) وتتمثل هذه القوة «في الشبق الذي استحوذ على ذهنه(١١) إنها أشبه ما تكون بقوة شيطانية مظلمة جعلت تزحف على إشراقه الفكري وتنحط به إلى حيث ينغلق ذهنه أخيراً عن كل شيئ ، ويصبح الموت هو النهاية الحتمية الوحيدة (الرواية ص ١٧١). إنه بكلمات أخرى «يريد الكون كله» (السابق، ص ٢٧٥). يريد النجاح المادي والبطولة ،والتفوق المعنوي وتعدد العلاقات النسائية، أو أنه يريد الخارق من كل شيئ ، من المتعة،



ومِن الألم، ومن الفرح، ومن أوجه الحياة كلها فى حدودها القصوى، حتى لو كان بعد هذه الذروة انحدار حتمى صوب الموت. وهو بالإضافة إلى ذلك كله يبغى مصالحة الخير مع الشر، الملاك مع الشيطان، الحلم مع الواقع، المستحيل مع الممكن. إنه بكلمات موجزة، شخصية تتعدد فيها الذوات، وتصطرع فيها الأضداد اصطراع الكافر مع المؤمن، اصطراع المارق مع الورع.

وجدير بالذكر أن هذا التصوير الأسطورى للبطل فى توقه إلى المطلق، يظهر فى أكثر من عمل من أعمال جبرا إبراهيم جبرا. (١٢)وتتوقف قدرة هذا النمط الأسطورى، على الاستمرار فى الحياة ومواجهتها، على تمكنه من حل إشكالية وجوده، بمعنى التوصل إلى درجة من المصالحة أو التوازن بين الذات والعالم. فإذا تمكن البطل من حل هذه الإشكالية فإنه ينجو، وإذا أخفق وتغلب فى داخله على الجوانب الأخرى، فإن قوى الظلام تنتصر، كما حدث فى حالة وليد مسعود، وكما جاء على لسانه فى شهادته المسجلة «لقد رجحت فىّ كفة الظلام» (ص ٣٢).

ولا يقتصر المستوى الأسطورى فى الرواية على شخصية البطل وحده وإنما يجاوز هذا البعد إلى بعد آخر يتمثل فى تنشيط بنيات معرفية ثاوية فى العقل الجمعى العربي، على حين يتم ربط هذه البنيات المعرفية المنشطة بالشخصية الروائية الأساسية.

ومن أوضح الأمثلة على هذا المنحى فى الكتابة الإشارة التى اقتبسها الآن من كلمات إبراهيم الحاج نوفل ويرد فيها ذكر لأسطورة جلجامش وأسطورة الإسكندر الأكبر. يقول الراوى "وليد على نحو ما يذكرنى بالإسكندر يوم حزم أمره للحصول على سر الخلود. يدوخون العالم، هؤلاء الباطشون بالعالم (لشدة ما يحبونه)، ثم يطلبون الخلود. كلكامش فعل ذلك أيضاً: فعل ما فعل باهل أوروك، ثم كبر وعقل وحزم أمره للحصول على النبتة التى ستهبه إياه بعد الجهد والآلام، أكلتها الحية، وخلدت دونه. والإسكندر رغم ذهابه إلى بابل، حيث لابد أن أحدهم روى له قصة كلكامش، لم

يتعظ" (ص ٣٠٨)

إن الراوي يتعمد الايحاء باستمرارية التراث الأسطوري، بمعنى أن وليد مسعود يعد وريثا لهذا التراث ، ويمثل في الوقت نفسه بطلا أسطوريا معاصرا، أو نموذجاً أعلى يقترن بالنماذج العليا الأسطورية مثل جلجامش والإسكندر الأكبر. وهذه النماذج العليا أشكال تاريخية لها وجودها الحقيقي، غير أنها حين تقدم في نص أدبي تصبح تجل ، على المستوى السطحي، لدلالة عميقة، تتمثل في رغبة العقل الجمعي في الاحتفاظ بوجود هذه الأنماط واستمرارها.(١٣)

وإذا سلمنا أن بؤرة الرواية تتجسد في البحث عن وليد مسعود، وأن الشخصيات تتولى مهمة البحث وتكشف عن ذواتها من خلال هذه العملية نفسها، فإننا نستطيع أن نقول إن البحث يتم هنا على نحو مزدوج، ويظهر الجانب الأول من هذه العملية المزدوجة في البحث عن الآخر في الذات ، أو البحث عن الذات في الآخر، بكل ما يشتمل عليه الآخر، أي وليد مسعود، من سمات واقعية، خاضعة للزمان وللمكان وللظروف المعيشة، ويشتمل عليه أيضاً من سمات أسطورية موغلة في الزمن، ولها امتداداتها في تجليات أسطورية معاصرة. ويظهر الجانب الثاني من هذه العملية نفسها في البحث عن القاسم المشترك في العقل الجمعي، ذلك القاسم المشترك الذي يتوزع على الذوات كلها ويشكل ملمحا مهما من ملامح هويتها.

وليس التوجه إلى العقل الجمعي، أو تنشيط جوانب معرفية ثاوية فيه ، بقاصر على هذه الجوانب وحدها، وإنما تستعير الرواية كذلك أسلوب الأدب الشفاهي، كما يظهر في الشهادة المروية بصوت وليد مسعود نفسه والتي تمثل محور العمل كما قلت.

إن هذه الشهادة مسموعة تحكى شفويا أول الأمر، ولا تدون إلا في الزمن الروائي، في الوقت الذي تعد فيه عملية تدوين الشهادة وكتابة الرواية نفسها إعادة بناء لحياة البطل، ولسيرته الذاتية، فالرواية إذن تعيد بناء المنجز شفويا من خلال روايات المستمعين، وهم الشخصيات نفسها التي ورد ذكرها في الشهادة، فيصبحون المستمعين والرواة والمروي عنهم في وقت واحد.

وفضلا عن استعارة الرواية لأسلوب الأدب الشفاهي وتطويعه لمنطق العمل الروائي يستعير الكاتب كذلك تقنية الحكاية داخل الحكاية، وهي التقنية القصصية التي وإن تكن معروفة في الفن القصصي بصورة عامة، إلا أنها تعد من الأشكال المميزة للأدب الشعبي العربي، خصوصاً ألف ليلة وليلة. إننا مثلا نجد حكاية الجارية والإسكندر داخل حكاية وليد مسعود (ص ٣٠٨-٣٠٩).

وإذا كان الكاتب قد لجأ إلى هذه التقنيات الفنية بهدف اختراق المجال الأسطوري، فإنه لا يغفل أن وليد مسعود يخضع أيضا لمقتضيات الواقع المعيش، بوصفه إنساناً موجوداً في زمان ومكان بعينهما تؤثر فيهما ظروف اجتماعية وأوضاع سياسية محددة. وعلى الرغم من ذلك فإن مجال حركة الشخصية الرئيسية لا يقتصر على الواقع الفيزيقي وإنما يتجاوزه إلى المجال الأسطوري. وإلى هذا المجال ينجذب وليد مسعود جاذبا معه الشخصيات الأخرى، ناسجاً معهم ومن خلالهم وشائج قوية ذاتية وعامة.

ومن أجْل أن يجمع الكاتب بين الواقعي والأسطوري نجده يلجأ إلى إزاحة الواقع كله، بأحداثه وشخوصه، إلى المجال الأسطوري، ويحدث ذلك كلما ضاق الواقع وكلما قصر التفسير السببي المنطقي عن تقديم إجابة شافية للسؤال الذي تطرحه الذوات المركبة التي تحدوها الأشواق والطموحات العريضة التي لا تحد. ومن أجل أن تستوعب الكتابة فائض تجربة مثل هذه الذوات في الواقع المحدود يلجأ الكاتب إلى اختراق المجال الأسطوري. وينشأ عن الإزاحة والاختراق، حيز جمالي تتراوح الحركة فيه بين الإنطلاق من المعلوم بحثا عن المجهول، والإنطلاق من الحاضر بحثا عن الغائب، والإنطلاق من المحدود تطلعاً إلى المطلق اللامحدود.(١٤)

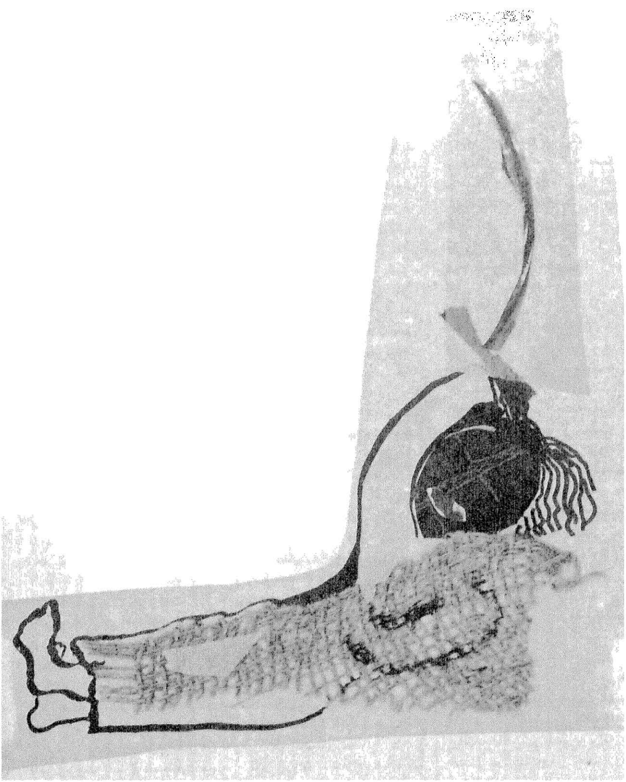
وتتخلق في هذا الحيز الجمالي الذي يتسم بالتوتر بين الواقع الإمبيريقي، أو التجريبي، واللاواقع الخيالي الأسطوري، لغة متوترة أيضاً، تعتمد اثبات الشيئ ونفيه في آن واحد، كما تعتمد الكشف والإخفاء، على نحو ما ذكرت في موضع سابق . إنها لغة احتمالية،

غير وثوقية، تلتقى الاضداد فيها، كما يلتقى الداخل والخارج، والواقع واللا واقع. ولعلنا نجد فى الفصل قبل الختامى من الرواية مثلا واضحاً للغة الاحتمالات، إذ تناقش الشخصيات المشاركة فى الحدث ، والمستمعة إلى شهادة وا د مسعود، احتمالات غير قاطعة تدور كلها حول اختفائه. إن احتمالات القتل ، أو الاغتيال من قبل غريم أو أكثر من غريم من بين هذه الشخصيات نفسها، أو من قبل جهة مجهولة، فضلاً عن الانتحار، أو العودة إلى الأرض المحتلة، تصبح كلها احتمالات واردة، وبالقدر نفسه من امتلاك قابلية الرجحان.

ويهمنى فى هذه النقطة التركيز على أن الاحتمالات المطروحة كلها متساوية من حيث إحالتها إلى حقيقة نسبية مراوغة، الفعلى الحادث فيها لا يقل مصداقية عن الخيالى الأسطورى، أو الوهمى، مما يؤدى إلى الجمع بين خصيصتين متناقضتين، فيما يمكن أن يسمى "تكافؤ الضدين" (١٥) وبالإضافة إلى ذلك يشير هذا المنحى فى الكتابة إلى أن العنصر فوق الطبيعى، أو الخرافى، أو الأسطورى موجود ما دام الناس يعتقدون فى وجوده(١٦)، وما داموا يرون فى أنفسهم جانبا منه، أو يرون فيه جانبا من أنفسهم.

لقد ظهر فيما سبق جهد واع من جانب الكاتب يتمثل فى صنع أسطورة معاصرة للشخصية المحورية فى العمل، كما ظهر أن الكاتب يحقق هذه الغاية الرؤيوية عن طريق استخدام أساليب عدة فى التقنية من شأنها أن تجعل الشخصيات الأخرى فى العمل تسهم فى صنع هذه الأسطورة. لكن الجانب الأسطورى يتشابك ويتقاطع طوال الحدث الروائى مع جانب آخر رمزى، وعلى الرغم من أن وليد مسعود شخصية تتسم بتكوين نفسى وفكرى متميز وقدرات غير عادية، وأحيانا خارقة، تجمع بين البحث عن المطلق من ناحية والانغماس الكامل فى أنشطة دنيوية ونضالية واجتماعية من ناحية ثانية، تعنى الرواية بتفصيلها، كما تعنى برسم ملامحه الفيزيقية عناية فائقة، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الشخصية المحورية ليست ذاتا فردية فحسب، وإنما تمثل ذاتا جماعية فى الوقت نفسه. إن المساحة التى تخصص فى الرواية للكشف عن جذور وليد مسعود من حيث المولد والبيئة، وظروف النشأة والخلفية الاجتماعية والثقافية والدينية، قد تشكلت كلها فى فلسطين وتنفرد أربعة فصول بتفصيلها، غير ما جاء فى الفصول الأخرى لإضاءة جوانب أساسية فى حياته، مثل علاقته بابنه الذى يعمل مع المقاومة واستمرار صلته بالأرض المحتلة بعد نزوحه إلى بغداد، فضلاً عن احتمال عودته إلى موطنه الأصلى فى نهاية الرواية، هذه المساحة التى تشغل الحيز الأكبر من الرواية إنما تدل- أو على الأقل تصلح لأن تكون مؤشراً دلاليا مهما- على القيمة الرمزية التى تمثلها حياة وليد مسعود واختفاؤه. وإذا أضفنا إلى هذا المؤشر مؤشرات أخرى، مثل تأثير وليد على الشخصيات المحيطة به، إما سلبا أو إيجابا، وإذا أضفنا أيضاً الجانب الأسطورى الذى يسهم الجميع فى صنعه، والاشتراك الجماعى فى البحث عنه، إذا أضفنا ذلك كله، فإن المحصلة الأخيرة تطرح فرضية قوية مفادها أن حياة وليد مسعود واختفاءه والبحث عنه، تشكل معادلاً رمزيا للقضية الفلسطينية خلال الحقبة التى تناولتها الرواية. وتمتد تلك الحقبة من أوائل العشرينيات حتى أوائل السبعينيات، وهى الحقبة التاريخية نفسها التى تعود إليها جذور المشكلة الفلسطينية وتطوراتها اللاحقة. وعلى حين تتوازى أحداث حرب ١٩٤٨ مع خروج وليد من فلسطين- بعد أن تغير اسمه من خميس مسعود إلى وليد مسعود، بمعنى أول فقدان لعنصر أساسى من عناصر الهوية الشخصية والوطنية فى آن واحد على المستوى الشخصى والعام- فإن ابنه مروان- أى الامتداد التناسلى للذات والعنصر البشرى الذى يحمل الخصائص القومية- يقتل فى عملية فدائية عام ١٩٧١، عقب خروج المقاومة من الأردن فى سبتمبر عام ١٩٧٠. ويختفى وليد نفسه فى العام التالى مباشرة، مما يشير إلى اخفاق أصحاب القضية فى التوصل إلى حل لها خلال هذه المرحلة، والبحث عن إمكانات أخرى سياسية أو نضالية.

وبناء على هذا التصور يصح أن نقول إن الرواية تقدم ذاتاً جماعية مقتلعة ومهددة بالذوبان والتحلل ومقاومة، فى الوقت نفسه، لعوامل الاندثار بالفعل تارة،



وبمحاولة الانزراع ومد الجسور تارة أخرى، وبالانغماس النهم فى الحياة تارة ثالثة، أو الانسحاب منها أخيراً، من أجل أن يكون الانسحاب صدمة للوعى، وحثا له على صحوة تواجه الخطر.

إن وليد مسعود إذ ينسحب من دائرة الضوء يصبح أنفذ ما يكون فى قلب دائرة الضوء الغامر إنه يغدو الغائب الحاضر، المفقود الموجود فى كيان الذوات الأخرى، وفى خلايا ذاكراتهم ، يتأبى على النسيان والضياع، مثلما أن قضية فلسطين ما تزال تشغل حيزاً مهماً فى ملف السياسة العربية والوجدان العربى.

لقد أشرت فى الجزء السابق من هذه القراءة للرواية إلى تقاطع مستويات، أو دوائرها، وميزت ثلاثة مستويات هى مستوى الحدث الظاهرى ومستوى الأسطورة ومستوى الرمز والمستوي الأخير وهو المستوى الفلسفى. وسوف أركز على قضية فلسفية تطرحها الرواية بصورة أكثر من غيرها من القضايا الأخرى، وهى مسألة الجبر والحرية.

تطرح الرواية تساؤلا مهما إذا كانت هناك اختيارات فعلية متاحة للإنسان بصورة عامة يحدد من خلالها حياته ومصيره؟ وعما إذا كانت هناك حتمية اجتماعية واقتصادية وفلسفية ونفسية شكلت وليد مسعود، بوصفه نموذجاً للإنسان فى كل زمان ومكان من جهة وبوصفه إنساناً فلسطينيا من جهة ثانية، وأدت به إلى الانعطافات الحادة التى تجاذبت حياته إلى أن كانت نهايته المأساوية؟ .

وتتعدد الإجابات بل إن الرواية كلها، فى تصورى، إجابة ممتدة ، متعددة الأوجه على هذا السؤال، ولا يهم أن تكون هذه الإجابات متجانسة، بل إنها كثيرا ما تكون متعارضة أيضاً ومن هذه الإجابات نجد واحدة منها تناقش القضية فى عمومها على نحو ما جاء فى كلمات الكاتب الفلورنسى بيكو ديلا ميراندولا، فيقول "قال الله للإنسان: وحدك أنت لا يقيدك رابط، إلا إذا إلا إذا اتخذته أنت بالإرادة التى وهبناك إياها. فى مركز الدنيا وضعتك فيه ليسهل عليك أن تتلفت حولك وترى كل ما فيها. لقد صنعتك مخلوقا، لا أرضيا ولا سماويا، لا فانيا ولا خالدا، لكى تكون خالق نفسك وتختار أى شكل تتخذه لنفسك» (الرواية ص ٢٣٤)

تشير إجابة الكاتب الايطالى إلى الصراع فى نفس الإنسان بين السماوى والأرضى، وهو صراع لا يلغى المسئولية الأخلاقية ولا دور الإرادة الإنسانية التى توظف فى هذه الحالة من أجل الحصول على توازن، أخفق وليد فى بلوغه حين ذكر فى شهادته «لقد تدمر توازنى ورجحت فىّ كفة الظلام» (ص٣٢). وفى الوقت نفسه تطرح كلمات الكاتب الإيطالى جانبا من جوانب المؤثرات الثقافية الغربية لدى وليد، الذى نقل الاقتباس عنه.

لكن الرواية إذ تطرح إجابة ما فإنها لا تتوقف عندها، وكثيراً ما تنفيها، وذلك وفقاً للمنحى الذى اتبعته فى تقديم رؤيتها الفلسفية لنسبية الحقيقة. إن المرء «حصيلة ثقافته. وبما أن الثقافة مصدرها اليوم الكتب الغربية- أو الجامعة بمناهجها العلمية التى مصدرها الحقيقى هو أيضا الغرب- إذن فالمثقف حصيلة غربية، أى أنه لا صلة لفكره فى أعماقه بطبقته وأرضه.. وإذا كان مثقفا ثقافة عربية تقليدية، فهو أيضاً حصيلة فكر سلفى مثالى يستنكف عن الطبقة والأرض» (ص ٣٥٥) وهو منطق مرفوض من منظور آخر، تقدمه شخصية أخرى، إذ أن نتيجته أن تصبح الثقافة نوعا من الخيانة ويترتب عليه أن يصبح اللامثقفون الوطنيين الوحيدين. وهذا بالتالى يتنافى مع كل منطق.

وتبقى إجابة أخرى تتعلق بالحتمية البيئية والاجتماعية. وعلى حين يؤكد جواد حسنى مثلا، على أن خلفية وليد، مولدا وقضية، جزء مهم وحاسم فى تحديد مسار حياة وليد مسعود، فإن مريم الصفار تظهر على الطرف الآخر، فتجزم بعدم صحة هذا الزعم، ثم تعود فتعترف به جزئيا.

وتضيف «المهم أن وليد أيضاً شئ آخر.. شئ فذ، مختلف عن الناس، مغاير لكل أحد. هناك الأيديولوجى، الجماهيرى، الذي يريد ويستطيع، أن يكون فى قلب المعمعة.. هناك الرجل الفاعل (الأكتيفست) المستعد لإلقاء القنابل وكتابة المناشير السرية.. إنه جزء تلقائى من كيانه، أو ناحية واحد من كيانه، وذلك لأن لبقائه حجة

إضافية، تغذى الناحية الأخرى من كيانه، وهى أيضاً تلقائية وجوهرية... فإزاء هذا الفاعل القلق، المتسائل، هناك، الزاهد، البعيد فى قرارته عن الجموع، المغلف بطوايا الأفكار والأحلام- هل كان هذان المستويان فى حياته متناقضين؟ من يدرى؟» (ص٣٤٩)

هكذا لا تصل الرواية، أو أنها ترفض الوصول إلى نتيجة قطعية بشأن وليد. وتطرح فى النهاية السؤال الإجابة «هل ثمة نتيجة قطعية فى أى حدث فى الحياة، دع عنك حياة إنسان كاملة؟.. هل الوقائع دائماً مادية ومحسوسة ومعقلنة؟ أليست ثمة، فى بعض الناس قوة لا تعللها هذه الوقائع، لأنها فيض ينابيع لا يحددها تشريح، أوفعل، أو مكان؟ القرائن لا تنسجم دائما، والتناقض قد يظهر فى أدق الأجزاء، ولكن من قال أن أجزاء الحياة تتماسك منطقيا وتناغميا فيما بينها؟ وحيثما كانت الحياة صراعاً مستمرا، وجريا مستمرا، وحبا مستمرا- وهذه كلها تحتم خلق العلاقات التى تتضارب فيما بينها- كان حاصل الأجزاء معا أكثر من مجرد مجموعها بكثير. وهل كان وليد إلا حاصل حياته وحياة المحيطين به، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام، وفى وقت واحد، وأى زمان كان كلاهما، زمانه وزماننا!» (ص٣٧٨-٣٧٩)

ولعل فى الاقتباس السابق المطول إجابة شافية للقضية الفلسفية المثارة، غير أنه لا يقدم تفسيراً للموقف العبثى الذى انتهى إليه وليد بعد أن أخفق فى الحفاظ على توازنه. لقد أدت التناقضات والأضداد التى تصطرع داخله إلى نوع من العدمية. وهذا الموقف العدمى يجعلنا، بعد أن تكشفت لنا أبعاد حياة وليد مسعود وشبكة العلاقات التى تربطه بالعالم، نعود مرة أخيرة إلى شهادته المسجلة إذ يقول « تقول اهرب قبل أن يفوت الأوان، دائماً يفوت الأوان دائما نصل متأخرين حيث لا يفيدنا طيران ولا أجنحة وتغزونا الغربان فى وضح النهار وحلكة الليل لا فرق لا فرق لالالالا» (ص ٣٣)

وجدير بالذكر أن هذا الموقف العبثى الذى ينتهى إليه وليد مسعود ويجرفه إلى النفى المطلق للمواضعات الاجتماعية جميعها، وحتى للحياة نفسها، كما ذكرت، يتماثل مع مصائر الشخصيات الرئيسية الأخرى فى الرواية، وهى الشخصيات التى ظهرت من خلال السرد بوصفها وجوها لدخيلة وليد، وإن كانت هذه النهايات قد تنوعت فهى لا تخرج عن الموت فى الحياة، إما بالصمت أو بالجنون أو بالعزلة المطلقة.

ومن اللافت هنا أن هذه الرؤية العبثية فى الوقت الذى تفضح فيه التناقض بين العالم الداخلى والعالم الخارجى لمعظم شخصيات الرواية، وكلهم ينتمون، على نحو ما ذكرت من قبل، إلى فئة الإنتليجنسيا، إلا أنها لا تتعدى هذه الفئة إلى فئات اجتماعية أخرى فى المجتمع الذى تدور فيه الأحداث. إن الرؤيا هنا تتركز على ما يتفتت ويتحلل، ومن ثم تفتقد البعد الجدلى الذى يفترض أن الموتى لا يدفنون إلا عندما يكون الأحياء قد جاؤوا لتعويضهم.(١٧) لكن منطق الرواية الداخلى يجعلنا نميل إلى أن كشف تناقضات هذه الفئة وتعرية سلبياتها، يوظف فى هذا العمل، ليكون صدمة للوعى وحافزا على التغيير. ومما يدعم هذا الميل ويؤكده وينفى إمكان أن تكون الرؤية العبثية أمرا نهائيا محتما اللهجة الاحتمالية التى تنتهى بها الرواية بالإضافة إلى الوظيفة الرؤيوية التى تضطلع بها النهاية، تقدم فى الوقت نفسه وظيفة شكلية مهمة إذ تفتح النص على وجود محتمل لوليد مسعود فى مكان ما، الأمر الذى يكسر الرؤية المركزية العبثية المغلقة فى الرواية. ويتفق مع المنطق الداخلى لهذا العمل الذى يمكن إجماله فى العبارة التالية:

يعتمد منطق رواية «البحث عن وليد مسعود» تشكيل الأطر، أو الدوائر لكى يكسرها، فدائرة الأحداث المقدمة فى قالب بوليسى تنكسر بدائرة الأسطورة، إذ يتحول فائض التجربة من الآنى المحبط إلى الدفين الكامن فى العقل الجمعى، حيث تتخلق أسطورة وليد مسعود من رمادها كما العنقاء. لكن هذا الإطار المتغلغل فى اللاوعى ما يلبث أن يتشكل حتى ينكسر بالواقع الفعلى للقضية الفلسطينية، ويُحدث هذا الانكسار، الذى يتم بوعى شديد، ما يشبه الصدمة المنبهة والمحذرة فى آن واحد. وحين تتشكل حياة وليد مسعود من ظروف بيئية وعوامل سياسية

فإنها تمثل، في هذا الجانب، بعداً رمزيا لقضايا الوطن السليب. وهي ليست قضايا محلية فحسب وإنما تنداح دائرتهـا في دائرة أوسع تجسد قضايا محلية فحسب وإنما تنداح دائرتهـا في دائرة أوسع تجسد قضايا الإنسان الوجودية والوضع البشري في كل زمان ومكان. وكما تتشكل الرؤيا العبثية فإنها تتبدد بفعل الكتابة. والكتابة إيمان بالحياة ونفي لليأس.

أما لماذا تكون الكتابة فعلا وإيمانا بالحياة؟

الإجابة تعود إلى بداية هذه القراءة. العين تسمع والأذن ترى والذهن يتفتح على زخم كثيف حين يستحضر فنان قدير صور الجمال، أو حتى القبح الجميل، المكنون في ذهنه ووجدانه ويجسدها في عمل فني مشع تتخلق الموجودات في ضوئه الباهر من جديد. أوليست جرونيكا بيكاسو وتمثال القنوط المشيد في مدينة روتردام بهولندا ومسرحيات سارتر الخانقة وأعمال بيكت المثقلة باللاجدوى، أو ليست جميعها رفضاً لليأس الذي توحي به للوهلة الأولى؟ إن هذه الأعمال ليست المعادل الجمالي لعبث الوجود، وإنما هي سؤال ينفجر في وجه العالم، وهي أيضاً الجواب والبديل، وفعل الإيمان الذي يعيد بناء العالم في نظام فني محكم.

الهوامش:

جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، مكتبة الشرق الأوسط، الطبعة الثالثة، بغداد ١٩٨٥.

* *استعير هذه العبارة من عمل من أمثال الدكتور ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن- العين تسمع والأذن ترى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧١-١٩٧٤.

١- من قصيدة للشاعر الأمريكي والت ويتمان Walt Whitman بعنوان: Song of Myself
الاقتباس عن: Joseph Heller, Something Happend

٢- لمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة،
Patricia Waugh, Metaication- The theory and practice of self-conscious fiction, (new Accents) Mothuen, P 58and82.

٤-Multivalence مصطلح كيميائي ، يطلق على الجزئيات الصغرى لعنصر من العناصر التي تمتلك قابلية الدخول في تفاعلات كيميائية تنتج عنها مركبات متعددة. وعلى العكس من هذه الخاصية تتسم جزئيات أخرى بالتكافؤ الأحادي Univalence فلا تدخل إلا في مركب واحد. ويتحقق التكافؤ الأحادي في مجال القص عندما يسود السرد موقف عقلي، أو عاطفي منفرد لرؤ واحد مهيمن omnisientيجسد القيم في العمل القصصي. في الوقت الذي يتحقق *السرد الذي يتميز بالتكافؤ* عن طريق مناظير عدة، تمثل رؤى *الذوات الساردة للحياة على نحو* متكافئ، كما تمثل مواقفها المتنوعة من القضايا الفلسفية والاجتماعية والحياتية التي يطرحها العمل الأدبي، الموقف الكلي، متعدد الأوجه، *لهذا* العمل ذاته، تجاه القضايا المطروحة. انظر: Alan W. friedman, Multivalence- the Moral QualityOf Form in the Modern Novel,Louisiana State Univ. Press, 1978,P.3.

ويتسم السرد المتميز بالتكافؤ المتعدد بالعلاقة الوثيقة التي تربط منظور سارد ما بمنظوراً سارداً ما غيره،لكن المنظورين،على الرغم من ذلك، لا يندمجان، كما أن كل منظور منهما لا يمتلك *الحقيقة النهائية*. ويتناظر هذا التصور مع مفهوم باختين للطبيعة الحوارية للرواية ذات الأصوات المتعددة.انظر
Mikhail Bakhtin,Problems Of Dostoesvsky's Poetics,Trans,by R.W.Rostel.Ardis,Mich. 1973,P.106.

وقد ترجم هذا العمل الى اللغة العربية بعنوان: م.ب.باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي،دار الشئون الثقافية العامة،بغداد ١٩٨٦. انظر ص٩٧.

٥. تتماثل وظيفة الشهادة في هذه الرواية مع وظيفة البدايات

القصصية بصورة عامة.وعلى الرغم من ان الشهادة ليست المدخل اللغوى لعالم النص الروائى ،بمعنى الافتتاحية التى تؤسس الشروع فى العمل الأدبى،إلا انها تؤدى فى الرواية التى نحن بصددها،الوظيفة نفسها،من حيث تهيئة القارىء لنوع من التلقى المطلوب الذى يتيح له استقبال معظم مكونات الرسالة اللغوية،الخفية منها والمعلنة.إنها تهيىء القارىء لعملية استرجاعية تحدث بعد تعرف العمل ككل.لمزيد من التفاصيل حول مفهوم البداية ودورها،انظر:

صبرى حافظ،البداية ووظيفتها فى النص القصصى،الكرمل،عدد(٢١-٢٢)١٩٨٦ص١٤١-١٧١.

٦. Patricia Waugh,op.cit.P.3

٧. انظر هامش سابق رقم(٤) خصوصاً الاشارة الى مفهوم م.ب.باختين للرواية الحوارية.

٨. جبرا ابراهيم جبرا،الفن والحلم والفعل،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ١٩٨٥،ص١٦٦-١٦٧.

٩. D.H.Lawrence,Selected Literary Criticism,Edited by Antony Beal .New York,Viking,1956.

١٠. لتوضيح هذه النقطة ،انظر: شكرى عياد،البطل والأساطير، دار المعرفة ، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧١، ص ٢٤.

١١- من الخصائص المهمة للفن الذى يشتمل على رؤى شبقية التجاء هذا النوع من الفن إلى تقديم الأشياء والأحاسيس والأفعال والصور وكأنها تحدث للمرة الأولى، مما يؤدى إلى دحض الألفة De-familiarization التى تكتسبها المرئيات والمشاعر عن طريق الاعتياد، الذى يؤدى إلى أن يفقد الإنسان احساسه بالحياة، ويجمد إدراكه لها بصورة ديناميكية متحركة، تختلف عن التقبل السلبى الاستاتيكى. ولا تقتصر خلخلة الألفة على الجانب الحسى فقط وإنما تمتد كذلك إلى الجانب المعرفى، مثلما تمتد من الأدب إلى الحياة.
V. Shoklovsky,Art as Technique,in Ru-anFormalist Criticism,Four Essays,Trns.by L.T.Lemon and M.J.Reis,Univ.of Nebraska P24Press,1965,

١٢- انظر على سبيل المثال رواية الكاتب:

جبرا إبراهيم جبرا، الغرف الأخرى،، مكتبة الشرق الأوسط، الطبعة الثانية ، بغداد ١٩٨٧، ص ص ١١٨-١٢٤.

وانظر أيضاً روايته:

جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، دار الأداب، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٧٩، خصوصاً فيما يتعلق بشخصيتى وديع عساف، وهو أيضاً فلسطينى مهاجر، وشخصية عصام السلمان، ويمثل نظيرا ومكملاً لأبعاد الشخصية الأولى.

١٣. Patricia Waugh,op.cit.P.81.

١٤- نبيلة إبراهيم، قص الحداثة، فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، ص ٩٥-١٠٧.

١٥. يمكن ترجمة مصطلح am-bivalence بتكافؤ الضدين، أو الجمع بين خصيصتين. والمصطلح مشتق من الأصل نفسه الذى يرجع إلية مصطلحMutivalence بمعنى التكافؤ المتعدد الذى اشرت إليه فى هامش(٤) بوصفه استعارة من علم الكيمياء تشير إلى تعدد المناظير فى العمل الروائى، غير أن تعدد المناظير فى السرد لا يحول دون أن تكون هذه المناظير اضدادا متكافئة، انظر:
Alan W.Friedman' op. Cit. p.3.

١٦- ت. تودوروف، قراءة تودوروف لمائة عام من العزلة، عرض: علوط محمد، الأقلام، العدد ١١-١٢ تشرين الثانى- كانون الأول ١٩٨٧، ص ٣١٨.

١٧- ميخائيل باختين ، الخطاب الروائى، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٨٢.

الحلاج: شعرية التصوف

د . سامى على

رعد فى سماء التصوف: ذلك هو الحسين بن منصور الحلاج (٨٥٧ - ٩٢٢م)، الفارسىّ الأصل، العربىّ اللغة، المنتمى إلى هذه القلة النادرة من الشعراء الذين يتلاشى عندهم التمييز بين الشعر والفكر. وهذا التلاشى لايكون إلا إذا كان الشعر سامياً، والفكرُ عميقاً. ولمّا كان الحلاج صوفياً قبل كل شىء، بل من أكبر أهل التصوف فى كل عصر، نجد أنّ وحدة الفكرة والشعر لديه تقوم على خبرة للكل تستهدف التعبير عن علاقة فريدة بالمطلق. علاقة غير باترة وغير مبتورة، تجمع بين النفس والجسد، بين العقل ونقيضه، بين تناهى الموت وأفق البعث، فيها يستحيل القلب والخيال، بتأثير الحب، إلى أداة للمعرفة وحاسّة من الحواس. والشعر ههنا لاينفصم عن الحياة، «فالأغنية وجود» (ريلكه) حياة توجهت كلها وجهة الواحد الأحد الذى يوحد ولكن من خلال التمزق، يهدى إلى الحق ولكن من خلال التناقض، يكشف عن ذاته وعن الذات ولكن من خلال تعدى كل شىء. فالشعر عند الحلاج هو الصّورة القصوى التى يتخذها الفكر مؤقتاً قبل أن يصمت صمتاً نهائياً، هو تخط للذات لبلوغ مالاسبيل إلى تخطّيه.

والفكر ليس الأفكار فى تعدّدها، الأفكار التى لامحل لها عند الحلاج. وليس الشّعر صياغة تعليمية لمعرفة مشتركة هى مايسمى بالفكرة. وحيث يكون الفكر شعراً والشعر فكراً، فإن فى وحدة القمة والهوة حركة يتميز بها الفعل الخلاق إذ يخلق مكاناً وزماناً ينفرد بهما. وهو فعل خلّاق أو مسارٌ روحىّ يسعى إلى ما يتعدّى كل فكر. وفى هذه النقطة التى هى حضور وغياب ينطق الشاعر بما يتخطّى الذات والزّمن التاريخى المميز للذات. وكل قول ههنا اندفاع غير مقيّد، أمواج متضاربة تنطلق فجاة، شقّ يعبره ما لايطاق، تجاوز لكل حدّ: ذلك ماتعبر عنه لفظة شطح. وكل ما قال الحلاج، بغض الطرف عن الصورة التعبيرية التى ينتمى إليها، هو هذا الفيض الذى لاحدّ له. قولٌ مفرط لايقاس، يجرح لمجرد وجوده، يحدث فى حائط اللغة ثغرات ينساب منها نور آخر من عالم آخر هو الآن ذاته. ووظيفة اللغة التوسط بين العالمين، شأنها فى ذلك شأن الملك الذى يؤدى

الرسالة. فالحقيقة ليست هى بالشطط ولا هى بالمبالغة.

الحلاج: «لو ألقى مما فى قلبى ذرّة على جبال الأرض لذابت»- «الكفر والإيمان يفترقان من حيث الاسم وأما من حيث الحقيقة فلا فرق بينهما». «اضرب بالدنيا فى وجه عشاقها وسلّم الآخرة إلى أربابها».. «علامة العارف أن يكون فارغاً من الدنيا والآخرة» - «لاتقل بإثباته ولاتمل إلى نفيه، وإياك والتوحيد»- «من زعم أنه يوحّد الله فقد أشرك» - «إعلم أنّ العبد إذا وحّد ربّه تعالى فقد أثبت نفسه».

أقوالٌ تصدم وتبلبل وتقلق، تعارض بديهيّات تسلطنت وأصبحت السّلطة عينها، فيها أستفزازٌ أدّى إلى هذه الفتوى التى هى أشبه بضربة السيف الذى صدّعَ رأس الحلاّج إثرَ اتهامه بالزندقة وتعذيبه وصلبه: «فى قتله صلاح المسلمين».

أقوال صادرة عن سكْرة العشق، فيها خروج عن الصمت الذى يلتزم به أهل التصوف مع الموجود بالذات. «يا أهل الإسلام، أغيثونى. فليس يتركنى ونفسى فآنس بها، وليس يأخذنى من نفسى فأستريح منها، وهذا دلالٌ لا أطيقه» - «وليس يستتر عنى لحظة فأستريح».

وما من لحظة جهل فيها الحلاّج أنّ الاستشهاد مصيره، وهو استشهاد سعى إليه وتمناه بكل قلبه، معتبراً إياه نهاية هذه الحيرة التى تعرفها الصوفية خير معرفة. وحين تحققت أمنيته أخيراً، إثر قضية دامت سبع سنوات كاملة، كان الموت بوصفة حدثاً موضوعياً عانى فيه الحلاّج ما يعانيه أعداء الإسلام وحدهم، كان الموتُ انعكاساً لحدث ذاتى ،واكتمالاً لمصير. ومن هنا هذه الصيحة الأخيره التى تجلت فيها حقيقة، الاستشهاد: «حسب الواحد إفرادُ الواحد له».

ولاسبيل لتفهم أعمال الحلاج، بما تثير منْ عجب أو غضب أو تطلع، دون هذه العلاقة بالواحد الأحد. أعمال نابعة عما يسميه الحلاج بالأحوال التى تتسلط على الصوفية، «فالأحوال تُصرّفهم لاهم يُصرفون الأحوال». أحوال يعانيها المرء دون أن يدرك كنهها أو يعرف مصدرها: «كما لايملك العبد أصل فعله كذلك لايملك فعله». أفعال هى مواجيدُ القلب يتجلّى فيها الموجود بالذات حاضراً أو غائباً فى آن، عبر خبرة تلتقى فيها الأضداد: «ما فرّقت بين نعمته وبين بلائه ساعة قط». والشعر مهنا ارتجال يتّم فى موقف مشبع بالانفعال كسماء عاصفة، قريب الصلة بالجو المكهرب المميز للمحاورة فى تصوف الـ «زن» (ZEN). إنّ ما نقله عن الحلاج أحد الشهود يمثل خبرة الخلق عامّة عنده، خبرة تصدر دوماً عن حال من الأحوال»... ثم طاب وقته وأنشأ يقول فى وجده..»: وجد هو نشوة لاتتعارض مع الوعى بل تندمج فيه اندماجاً كاملاً وكانّ النشاط النفسى حلم وفكر فى آن. «فالعبقرية هى تأنى الحلم واللا حلم» (نوفاليس NOVLIS).

إن أسلوب الشعر عند الحلاج، وإن كان دقيقاً ومباشراً وقريباً من اللغة الدراجة قرباً يسمح بالخروج أحياناً على قواعد النحو، مرتكباً «أخطاء» نحوية لايتم تصويبها إلا بإضعاف الطاقة التعبيرية للقصيدة ككل- إنّ هذا الأسلوب نقل للقوى المتضاربة المعتملة فيه. أسلوب يقتبس من شعر الغزل حيله ولوازمه، وفيه يتّم الجمعُ بين الإلهىّ وغير الإلهى، بين المطلق والنسبى، بفضل كيمياء لفظية تتحقق فيها معجزة التوفيق ما بين العقل وما يتعدّاه.

معجزة أداتها «الإشارة» وهى وسيلة للتعبير عن الأكثر بالأقل. إلا أنّ الإشارة عند الحلاج ليست مجرد شكل لمضمون يمكن التعبير عنه تعبيراً آخر، وإنما الإشارة شىء نهائى كالصرخة. فهى تُوجد أولا توجد، وجودها لا مردّ له. إنها صورة المعرفة الشعرية، وحدث صوفى لرؤية القلب، فهى أشبه «بالنقطة التى لاتزيد ولا تنقص» رغم انها أصلُ الخطّ والقوس وهندسة المرئى جميعاً. وفى الإشارة مصدر الشعر والفكر معاً. والصورة الإشارية مرآة يتجلّى فيها

الموجودُ بالذات.

يقول الحلاّج رداً على سائل يطلب العلم: «من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا». ثم أنشد قصيدة رائعة مطلعها حاشاي آه أنا أم أنت؟ هذين إلهين/ حاشايّ من إثبات اثنين». قصيدة من الجليّ أنها لاتنتمي إلى العبارات بل إلى الإشارات، الإشارات التي هي علامات مكانية أيضاً، تجمع ما بين اللفظي والبصري، مابين الشعر والهندسة البصرية للفكر.

والإشارة ليست رمزاً بل واقعُ تحول إلى معرفة، اقترابُ من الوجودُ بالذات وتبلورُ لمحة من النّور نور، ينير إلى حدّ الأنبهار وانطماس معالم المرئى («لانوار نور النّور فى الخلق أنوارُ») وعدم التمييز بين النور وما ينير ومصدر النور مكان غير المكان، هو هذه الشمس التى «فى متناولها بعد» والتى هى مركز المعرفة الصوفية. فثمة إذن استقطابُ أدّى بالحلاّج إلى خلق شعر أصبح الصّمت جزءاً منه واكتفى عن التسمية بالإشارة، الإشارة باللفظ عمّا يُجاوزُ اللفظ وهو ما يتبدى عند الحلاّج فى استخدامه الأفعال المتعدية مع إهمال المفعول به: أشار لحظى بعين علم/ بخالص من خفيّ وهمى». فالقول الشعرى يجب تجاوزه. وهو قول يجاوز ذاته إلى ما ظلّ فى الأفق مطلقاً لاسبيل إلى تجاوزه وذلك عينه هو ما ينص عليه الفيلسوف المعاصر «فتجنشتاين WITT-GENSTEIN» إذ يقول: «لا ريب فى وجود ما لايمكن التعبير عنه، الإشارة وحدها تدلّ عليه، باعتباره العنصر الصوفى». وإن ما يشير إليه هذا الشعر باستخدامه صوراً ترسم شكل الفكر ذاته، هو القرب والبعد، هو حضور معجز الإدراك.

فالصور لدى الحلاّج إشارات حقة، سواء استهدفت التعبير عن البسيط أو المركّب، صور تتّسق تارة فى نسق رحب كأنه التنفس السهل، وتتمركز حول نقطة تنبثق منها الطمأنينة، وتارة تتتالى فى لهفة من يسرع نحو غاية. ففى الرؤى التى تتميز بالسلاسة والرقة والتقوّس كظلال أمسية يتفتح فيها القلب للحب والجمال الأقصى («طلعت شمسُ من أحب بليل/ فاستنارت فمالها من غروب»)، نجد رؤى أخرى لاهثة منبهرة كأنها فى استقامتها وقسوتها خطوط الظهيرة التى لاردّ لها («إذا دهمتك خيول البعاد/ ونادى الإياس بقطع الرّجا») فالمخيلة الشعرية عند الحلاّج تنبثق من نقيض إلى نقيض، فى حركة قبض وبسط، توحّد وتفرقة، حضور وغياب، صحو وسكر، محو وبقاء وكلّها أحوال يعانيها القلب فى سلوكه إلى الواحد الأحد، أحوال تتمثل أيضاً فى هندسة بصرية عناصرها النقطة والمستقيم والقوس، صادرة عن رؤية صوفية حقة رغم تبدّيها فى صورة «زخارف» تتألف تألفاً شكلياً بحتاً، شأنها فى ذلك شأن الخط العربى الذى يخضع للمبدأ الخلاّق نفسه غير المرئى. وها نحن نقترب مما هو فريد فى شعر الحلاّج: فإنّ ما يظهره هذا الشعر خفى فى الآن ذاته. فهو سر ظاهرٌ على نمط الوجود الإلهى («هو الظاهر والباطن») أو على نمط الرّسوم الزخرفية العربية التى لايتميز فيها السّطح عن العمق. فالتقابل بين الرّمز والمرموز إليه، بين المضمون الظّاهر و المضمون الباطن. يتلاشى فى علاقة أعمّ يستوى فيها الحدّان المتضادان: الظاهر والباطن. والتناقض هنا غير منفصل عن اللغة العربية التى تنمو فيها هامشيّاً، على تخوم ما لايُمكن التعبير عنه. ألفاظُ متضادّة المعانى هى الأضداد. ألفاظ غامضة المصدر، لاتنمّ البتة عن عجز أو قصور فى القدرة التعبيرية، بل هى على العكس تخلق مكاناً إضافياً داخل اللغة ذاتها، يتطابق فيه المعقولُ واللا معقول، مكاناً لما هو مقدس. والأضداد من خصائص الأسلوب القرآنى، فضلاً عن أنها تحدد البناء المتعالى للخبرة الصوفية التى تقع فى حيز القرآن ذاته. فثمة أفعال تدلّ على الحركة ونقيضها: صرى (جمع وقطع، تقدّم وتاخر، علا وسفل)، طلع



(طلع وغاب)، زَحَل (دنا وبعد)، أسرَّ (أظهر وكتم). والمثل يقال عن الصفات: غامض (مظلم ومضيء)، أسود «أسود وأبيض»، غابر (ماضي وباقي)، ساقب (قريب وبعيد). ويقال أيضاً عن الأسماء: البين (الوصل والقطع)، الشمم (القرب والبعد)، الإخفاء (الإخفاء والإظهار)، الرّهوة (الصعود والهبوط). ويقال أخيراً عن الظروف: وراء (وراء وأمام)، دون (فوق وتحت)، بعد (بعد وقبل). والمهم على أية حال ليس هو مجرد وجود ضد أو آخر، بل هو أن لغة بعينها لها من الثراء مايجعلها تسمح بوجود الأضداد مع قدرتها على التعبير عن الفروق بين المعاني تعبيراً مختلفاً. وهذا لايعني أن الخبرة الصوفية التي تتأتى فيها المعاني المتناقضة، تحددها الأضداد. فالعامل الحاسم هو هذا الجو الطليق غير المقيد الذي يزدهر فيه الفكر حين لايطرح التناقض جانباً والأعجب من ذلك أن التناقض ليس فقط هو المقوم لوجود الأضداد، بل إن الأضداد تؤلف مقولة تدل عليها كلمة هي ذاتها من الأضداد، فالضد معناه الخلاف والمثل. والأضداد بهذه المثابة تنتمي إلى صورة فريدة من الفكر تقرب مما لايمكن للفكر إدراكه، فكر المتخيَّل(١).

وشعر الحلاج يعتمد على هذا الفكر، إذ يوحد بين المرئي وغير المرئي، بين المماثل والمخالف: «هو أدنى من الضمير إلى الوهم وأخفى من لائح الخطرات». وليس في ذلك إلغاء للفروق، بل ثمة مايتعدى مقولات الذات والآخر تعديا يتم من خلال الموجود الذي يشير بكل وجوده. ومن هنا صعوبة هذا الشعر الذي هو الفكر: فإنّ ما يشير إليه، بعد تخطيّ الإثبات والنفي، لاسبيل يؤدي إليه. وعلى العكس من ذلك، فإنّ فناء الذات في الواحد الأحد يلغي المسافة أو يجعلها غير ضرورية: «فما لي بُعْدٌ وبَعْدٌ بعدك بعدما/ تيقّنت أن البُعْد والقربَ واحدُ»، فالكل في هذه الخبرة الشعرية موضوع إدراك مباشر يجمع بين جوانبه المتناقضة ويعبر عنها تعبيراً واحداً متأنياً. فنحن إذن بإزاء فعل يعكس النقلة المميزة للأضداد من معنى إلى« نقيضه. فكل شيء في هذا الشعر قريب وبعيد، ظاهر وخفي، صادر عن الإلهام نفسه، إلهام لاينكر وجود الجسد بل يدمجه كأحد مقومات هذه الطفرة نحو المطلق، التي يتلاشى فيها الوجود المفارق. ولاغرو، فالجسم في خبرة التصوف هذه، إشارة شأنه شأن الحدث الذي يقع في الزمان والمكان، أو كأنه فنّ الخط يتجلّى فيه اللا مرئي. ففي شعر الحلاّج تحقيق لوحدة الداخل والخارج وإظهار لما هو خفيّ. ومن هنا عنفٌ أصيل يتميز به وقدرة فريدة له في التعبير عن المروّع/ شعر يتغنى بموت الذّات في المطلق. المطلق الذي يتجلّى تارة في صورة «القاتل» «إني لراض بما يرضيك من تلفي/ يا قاتلي، ولما تختار وأختار»، وتارة في صورة «التنين» الذي يقضي بالموت في أوج نشوة السُّكر: «فلماذا دارت الكأس/ دعا بالنطع والسيف/ كذا من يشرب الراح مع التنين في الصّيف». وصورة التنين هذه نادرة في الأدب العربي، وإن كانت ترد في التصوف الفارسي، دالة على برج فلكي يتم فيه التقاء الشمس والقمر الباطنيين، في لحظة كسوف أو خسوف الذات، واستحالتها. ولاريب أيضاً أن التنين هو صورة الشيطان في سفر الرؤيا. والشيطان اسم من فعل شطن بمعنى بعد أو أبعد، بحيث يكون الشيطان مظهراً الله في بعده، هو نفي لله وهو الله بصيغة النفي. وفي موضع آخر يتساءل الحلاج: «فمن ادم إلاك/ ومن في البين إبليس؟» إن تعدّد الرموز يعني اللا وجود إلا للموجود بالذات، ومعرفة الموجود بالذات هي بفعل الموجود بالذات: «أنا الحقّ والحق للحق حق/ لابسٌ ذاته فما ثمّ فرقُ». فموت الذّات واستحالتها يتطلبان قولاً مفرداً وجمعاً، أشبه بسطح يعكس النور.

وفي هذه النقطة القصوى التي تتجمع فيها قوى النفس («وحال به زمت قوى السّر فأنثنت إلى منظر أفناه عن كل

ناظر»)، حيث لافرق بين الحرفي والمجازي، تبدو كل قصيده كأنها سطح يعكس النوروالنور المنعكس: لحظة يتجلّى فيها المطلق. ومقالة الشاعر لاتنفصل عن الموضوع، بل هي الموضوع، لذا فهي تصدر عن «حالة يتكشف فيها عن طريق القلب الموجود بالذات. والمشاهدة شهادة، شهادة بالموجود بالذات: «بُعدك بالعزل لا بالاعتزال، وحضورك بالعلم لا بالانتقال، وغيبتك بالاحتجاب لا بالارتحال». وشعر الحلاج بل حياته بأسرها شهادة، وهي لفظة يقربها مصدرها من الاستشهاد ومن المشاهدة، وكأن مصير الحلاج مكتوب في طوى اللغة.

والشهادة إشارة، بحيث تصبح القصيدة داله على الموجود بالذات ودالة على ذاتها. إن ما تدلّ عليه القصيدة ليس خارجا عنها بل هو مركزها، هو النقطة التي يتحدد بها الخطّ. والقصيدة طوافٌ روحيّ حول الله، يتم دون اللجوء إلي الحواس «يطوف بالبيت قومٌ لا بجارحة/ بالله طافوا فأغناهم عن الحرم»، دوران حول نقطة مركزية تصبح إذ تنداح، بفضل حركة مدّ وانبساط قصويين، محيطاً لدائرة. وهذا التحول يتم عن طريق الصور الشعرية التي هي وسائط تدل على الموضوع وتخفيه في آن («الذكر واسطة تخفيك عن نظري/ إذا توشحهُ من خاطري فكري»)، وسائط يتعين تخطّيها. إن ما يمنع الرؤية ليس هو الذات، الذات المنفصلة عن الله، المفتقدة إليه. فالمعرفة عند الحلاج تمتزج بهذه النقطة التي لاتدرك لأنها «وراء اللاّ وراء» («لا النور يدرى به، كلاولا الظلم»)، نقطة هي أيضاً مركز الدائرة. والدائرة «لاباب لها ومركز الدائرة هي الحقيقة». فالاقتراب من المركز يقتضي التجرد تدريجياً من الذّات إلى حد الاتحاد بالمركز دون عبور الدائرة، وكأن الشفافية مكان تجلّي الواحد الأحد. والحدس الصوفي هو هذه النقطة المطلقة التي تعبر عنها الإشارة والتي يتم خلالها، في الشعر والتصوف، تلاشي الذّات في الواحد الأحد.

وشعر الحلاج، وإن كان محوره آلله، ما برح شعراً للفكر. فكل قصيدة حركة الفكر ذاته، إذ يحدّد وجودها الأصيل ويكشف فيها عن بنائها الظاهر الباطن. فتعقل القصيدة جزءٌ جوهري منها، هو مشاركة في القصيدة، بحيث يلتقي فعل الخلق بفعل إعادة التكوين، في لحظة انبهار ينبثق فيها لـ «عين العلم» فكرٌ لاينفصل عن القصيدة. فكرٌ تبلوره القصيدة في ومضات متعددة هي استحالات للنور المتعالي نفسه. ومن ثمّ فتفهّم الحلاج لايمكن أن يكون إلا آنياً، كنقطة غير مكانية تخترق المكان، ورؤية مشرفة تجمع الشتات. لهذا كان الفكر إذ يتجه في القصيدة نحو الوحدة، منتقلاً من المركز إلى المحيط، صورة للفكر الخلاق في اتجاهه إلى الواحد الأحد. وهي حركة يتبدى فيها الموجود بالذّات «المترائي في كل هيكل وصورة»، موجوداً تخفيه الشفافية ذاتها. فالقصيدة دليل على وجود الله: «دليل يدلّ منك عليك». بيد أنّ المطلق لايمكن إثباته وإلا كَفَّ عن أن يكون المطلق. لذلك لابدّ من تخطّي الإثبات والنفي، بحيث لايوجد شيء معه، قرين له. وتحقيق اللا وجود هذا، في الذّات وخارج الذّات، هو ماتستهدفه الخبرة الصوفية عند الحلاج، في توكيده وحدة الموجود والموجود بالذّات، وحدة العاشق والمعشوق، تلاشي الأنا في الأنت. إن ما يراه الواحد في مرآة الماء بعد عبوره «فلوات الدنى»، صورة للذات هي الذات المطلقة، تحوّل أنا إلى أنت تحولاً مطلقاً. والصّور تتساوى من حيث أنها جميعاً مظاهر للمطلق.

وهذا التحول ترتكز عليه المعرفة الصوفية ويقوم عليه الوحي الشعري، رغم قصورهما عن عبور الهوّة التي تفصل عمّا لا صورة له («ليس كمثله شيء»). ولا فرق ههنا بين الشعر والتصوف، نظراً لأن «الشعر يعبّر عمّا لايمكن التعبير عنه». (اكتافيو باز octavio paz).

نقد

التغريب فى التشكيل الحديث

أحمد فؤاد سليم

حملت إلينا السنوات العشر الأخيرة استخدامات بعضها خاطىء ومختلط، وبعضها الآخر توفيقى، أو ملفق، لمفهوم مصطلح "التغريب" -، وذلك حين نسبها عدد ممن يكتبون حول الفن فى الصحف إلى حركات وتيارات الفن المصرى الحديث، والفن المصرى فيما بعد الحديث، بغرض إلحاق تهمة "التبعية"، وفقد الهوية الفنية لصالح مظلة السياق الغربى.

تلك "الهوية" التى هى ففى نظر أولئك الذين يكتبون عن الفن فى الصحف مجرد المحاكاة لصور التراث المنمط، أو لتقاليد وعادات الفقراء، على اعتبار أنهم "العدد الغالب" - أى محتوى الهوية - - الذى يطلق عليه مجتمعات مايسمى بالعالم الثالث مرة والشعوب النامية مرة. أى أنه تغليب لمنهج يتم على أساسه استنطاق الفن على غير لغته، وتوظيفه لكل ماهو "ماضى"، وليس لكل ماهو "معرفى".

أو لعله فى حقيقته رفض "العاجز" لنموذج مجتمع المعلومات، والتجريب، وتكريس "عصابى" لنموذج الجمال الذى فرزته مستويات الصفوة - كانت هذه "الصفوة" عسكرية أو دينية، أو حاكمة - منذ العصور الوسطى وحتى نهايات القرن التاسع عشر.

* * *

ومن ثم، فقد نجم عن ذلك صراع بين أولئك الذين يرفضون، مدفوعين إلى ذلك تحت ضغط ثقيل من عواكس العجز الذى سرعان ما يتمحور - أى العجز - إلى مستوى عقيدى "وبين أولئك الذين يؤيدون "الحديث" و"ما بعد الحديث"، كتساوق ضرورى لما هو "مدنى" وإلى ما هو حتمى.

بل إن بعض أولئك الكتبة الذين يكتبون فى الفن قد خلطوا أحياناً خلطاً مؤسفا بين مفهوم "التغريب" ومفهوم "الاغتراب"، فاستبدلوا الأولى بالثانية، والثانية بالأولى، دون أن يحاول أى من هؤلاء، أن يتريث قليلا ليفرق بين أضداد فى اللغة، وفى المعنى الاصطلاحى ذاته.

وهو حال يشير إلى فقر محزن فى صميم البديهيات الثقافية التى هى جزء من شروط الكاتب فيما يكتب للناس.

فعلى حين أن "التغريب" OC-CIDENTALISM هو باختصار التبعية لكل ما هو غربى، مع طبع العالم بطابع المجتمع الواحد، والبعد الواحد، فإن "الاغتراب" ALIENATION هو نوع من الانطواء على شعور الفرد بانفصاله عن ذاته، أو هو نوع من تلاشى المعايير على حد تعريف الفيلسوف الفرنسى "دوركايم".

على أن أولئك الكتبة يعتبرون أن كل ما هو "حديث" ما هو إلا نسيج شيطانى، لأنه - فى نظرهم بالضرورة - يمثل تبعية - تكاد تكون استعمارية المغزى - للغرب. وما دام هو كذلك، فهذا "الحديث"، هو بالتالى عدوانى، وخيانى، وغير وطنى -، وبالتالى هو نوع من فقد الهوية كلية، وضياع "للتابوه" المعبود، أى "الأصالة".

· إن كل صورة تحاكى الواقع أو تعتمد على دليل تراثى الطابع، أو تحمل علامات تشير إلى أوصاف ذات عناصر قرائية أو شخصانية بحيث تقوم بدور الشارح الثانوى للنشاط الرئيسى ILLUSTRA-TION، أو تتضمن محتوى لجمالية فرعونية أو إسلامية، أو شعبية، أو تتفحص معيشة الناس الاعتياديين وسلوكهم من فقراء المدن وفلاحى القرى، هى جميعا فى نظر أولئك الكتبة أعمال فنية ذات "هوية مصرية"، بل أن كل ما هو "ماضى" أفضل من كل ما هو "حاضر"، وأفضل من كل ما هو "مستقبل"، حيث أن هذا "الماضى" فى تصورهم هو معيار "الهوية"



التى يبحثون عنها.

* * *

وهم يرفضون كل ما هو "حديث" على اعتبار أنه غارق فى "أوتوماتية" "التجربة الغربية"، أى أن "الحديث" هو وحدة نتاج الغرب "الجغرافى"، كما أن الأسلوب، وعمارة العمل، ومدركات الصورة، وتقنيات الفن ذاتها، هى من ذات التجربة الغربية وروحها. بينما الكلاسيكى (من الأغريقى وحتى الكلاسيكية المحدثة)، والرومانتيكى، والطبيعى، والانطباعى، والتعبيرى، والرمزى، والوحشى، فهى جميعها تيارات ومدارس مقطوعة الصلة بهذا الغرب الجغرافى، بل إنها - فى حدود تصورهم الموهوم - تكاد وتمثل جزءا من الكيان الثقافى لما هو "مصرى"، ومن ثم فهى - فى نظرهم أيضاً - "الأصالة" مختلطة "بالمعاصرة"، و"التراث" مرتفق "بالتجديد"، و"الحضارة" ممتزجة "بالثقافة"، تلفيقا مرة وتوفيقاً مرة أخرى.

* * *

فالحداثة، وما بعد الحداثة - كما يراها هؤلاء - ليست سوى مجرد فيض ثقافى "استعمارى" قادم إلينا من بلاد المركز، التى هى "الغرب".

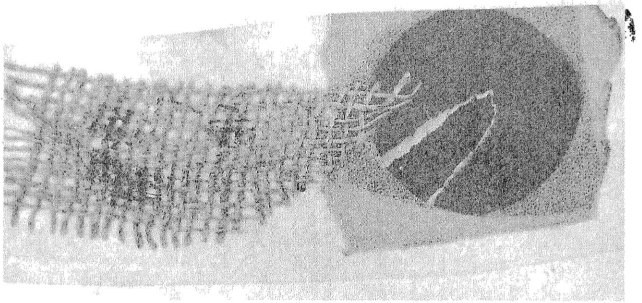
وتطرفهم هذا، هو حالة تشبه إلى حد بعيد فكرة "الحاكمية الدينية" التى تصاعدت كرد فعل معاكس للعجز الداهم فى مواجهة حضارة العالم. وهو بمثابة الاستسلام اليائس لما هو "بعد - أخلاقى". ولما هو "روحى"، وبالتالى لما هو "إلهى".

بل إنه بمثابة لجوء استشهادى، وطوعى، يذهب إلى حد إسدال الستار "الغيبى" على الواقعى، وبالتالى إلى رفض الحضارة باعتبارها تكفيراً "للإلهى"، وللأنسنة، وربما أيضاً نفى للعالم الذى هو عالمهم.

إن الحال فى الفن، هو ذاته.

هناك قطيعة "للفن الحديث"، ونفى لفن ما "بعد الحديث" - على اعتبار أن أي تقنة وافدة هى "تغريب"، وأن أى تغريب عندهم - وبالضرورة - هو محو للشخصية الثقافية.

فمحمد ناجى - حين رسم فن المنظر مستخدما كل تقنيات وأساليب الانطباعية كان مصريا أصيلا، وكذلك كان يوسف كامل - فى أعماله المتراوحة بين الواقعية مرة، والطبيعية مرة، والتعبيرية مرة، ومن مثل ذلك أيضاً أحمد صبرى - حين رسم لوحته الشهيرة "الراهبة"، وعبد العزيز درويش - حين رسم الطبيعة الصامتة مستخدما ذات المساقط الضوئية "السيزانية" (١) على التفاحات،



والطماطم فوق موائد الطعام، وصبرى راغب -، حين نقل نقلا يكاد يكون حكائياً صميم التجربة الانطباعية التى تلخص الخصوصية "الرنوارية" (٢) فى رسم الوجه الإنسانى، وعبد القادر رزق - مستهديا بمنحوتات "مايول"(٣) التأثيرية فى العاريات ، وكامل مصطفى - ، فى محاولاته اللحاق بعالم "بوسان" (٤) الكلاسيكى فوقع بين "كورو" (٥) مرة "وكوربيه" (٦) مرة أخرى . وصدق الجباخنجى - ، حين استهدف اللحاق بتيار الواقعية المثالية فى مرحلة تصاويره للأحجار والرمال والزلط، وكمال خليفة - ، فى استخدامه لتقنيات "أرميتاج" (٧) فى منحوتاته التى تخص منها تمثاله الشهير "ملكة القطن"، ثم فى رسومه المائية للوجه الإنسانى ذو الطابع "الموديليانى" (٨) .

* * *

وأما رمزى مصطفى، وكنعان، وندا ، وطه حسين ، والنشار ، ونوار وفرغلى، والرزاز، وسليم ، وفاروق وهبه، والبحر، وجاذبية ، وصالح رضا ، والجبالى - على سبيل المثال لا الحصر وبقية الواقفين الأقوياء فى صف "الحديث" ، وما بعد "الحديث"، إلى آخر حركات الشباب المتفجرة باستلهامات الجديد من الفن "البيئى" (٩) وحتى الفن "التصورى" (١٠) ومن "الحدث" (١١) حتى "البورفورمانس" (١٢)، ومن الطليعى إلى "ما بعد الطليعى"(١٣)، فهى كلها مس شيطانى مدمر وضياع استيطانى للشخصية القومية فى الفن المصرى.

وبرغم ذلك، فإن تصنيفا علميا، أو تحليلا سيمولوجيا، أو نقداً علميا، أو شرحا تحليليا أو حتى تتابعا "كرونولوجيا"، لم يتم ضبطه حتى الآن لتفسير تلك "الظاهرة" . الظاهرة "الهوية" ظاهرة "الحاكمية الفنية" والتى هى العجز فى حالة تساوق مع - مفهومهم هم - للهوية . تلك "الهوية" التى تستلهم قانونها الطقسى من "المقدس"، بغرض قطع الطريق على أي معيار آخر أو أية بدائل محدثة، لفكرة الجميل "التقليدية" والجليل "الأخلاقية"، والأصيل "التراثية".

* * *

ثمة هذه المشاركات الجماهيرية المصطنعة، تلك التى ساهمت وما تزال تساهم - عشوائيا - فى القراءة الجماعية للعناصر الوصفية في الصورة الفنية ، وكذا سياقها الواضح الذى يذهب إلى صميم جذور التجربة الغربية منذ عصر النهضة الإيطالية وحتى نهايات القرن التاسع عشر، هذه المشاركات العشوائية المصطنعة

التى منحت - هؤلاء هنا - خاتما شرعيا لتسيب مهمتهم فى عمليات النقد "الريبورتاجى" المتداول ، بل وفى الإيحاء المصطنع لفكرة ما اسموه "بالهوية والأصالة".

هذه "الهوية" التي هى ليست هوية بقدر ما هى "هروبية" حين تعمل على نفى الواقع ورفض ملاقاته، وهى "عصابية" متصوفة حتى الاغتراب من الأنا إلى "الآخر"، حين تهدف إلى ارتداء قناع "الوطني" بغرض إخفاء النمط المعمم لحالة "الخواء" العقلى، وتكشف فى نفس اللحظة عن مدى ضياع المعيار المستنير لقضية "نقد الفن"، والتى هى أساس أوجاع حركة الفن المصرى الحديث.

إن الناظر المدقق لحقيقة ما جرى، رهين بان يكشف النقاب حول عدد من الالتباسات فى مدى تلقى مفهوم الثقافة من "التجزّر" إلى "عبر القومية"، إلى "تفاعل ثقافة" أو تفاعل ثقافات.

ونقصد "بالتجزر" هنا حالة الانكفاء على الذات ، هذا "الانكفاء على الذات" الذى يحض على ازدراء فن وثقافة "الآخر" ، ويدعو إلىإقامة القطيعة تبعا لذلك مع الجديد، لأن هذا الجديد فى تصورهم:

أ - متعارض مع "المقدس" الذى هو حصيلة كل ما كان فى الماضى. ويؤكد على ذلك الدكتور فؤاد زكريا فى كتابه القيم "الصحوة الإسلامية فى ميزان العقل" طبعة ١٩٨٩ ص ٢٧ ، حين يرى: "إن السمة التى تنفرد بها العلاقة بين الماضى والحاضر فى الثقافة العربية، هى أن الماضى ماثل أمام الحاضر، لا بوصفه مندمجا فى هذا الحاضر ومتداخلا فيه، بل بوصفه قوة مستقلة عنه ، ومنافسة له تدافع عن حقوقها إزاءه وتحاول أن تحل محله إن استطاعت".

ب - متعارض مع مستوى المعلومات العاجزة بحكم تكبيلها التاريخى، والجمعى، عن اللحاق بموهبة الفحص، والتأمل ، إن ظهور طبعات جديدة "لمصطلحات الألوان العربية" -، ليس إعادة فحص، مع أنه أمر حيوى لجدولة التقدم ، ولكنه "اجترار" عجز.

ج - متعارض مع كبرياء متجزرة "للعائلى"، و"للقبلى"، و"للدينى". فالانكفاء على الذات قد يفسر فى أحسن معنى آليات تجاوز "المحبط" إلى "الزهو" ، والاستعلاء ، الذى يعنى رؤية الذات على غير حقيقتها، وواقعها.

* * *

إن تبعات هذا الخلط جميعه يقع بالدرجة الأولى على حالة الخواء العقلى فى عملية تناول وشرح الفن إعلاميا ، وجماهيريا، وفضلا على ذلك فإن "النقد الفنى" لم يعد هواية تخضع لأهواء الكاتب وانطباعاته الذاتية ، كما أنه لم يعد مهنة "سياقية" و"وصفية" كما تجرى عليه الآن معظم حال من يكتبون فى الفن، وإنما صار حرفة "علم". ويقول فى ذلك "جيروم ستولنيتز" فى كتابه القيم "النقد الفنى - دراسة جمالية وفلسفية" الطبعة العربية الثانية سنة ١٩٨١ ترجمة الدكتور فؤاد زكريا فى صفحتى ٧٥٣، ٧٥٤ ما يلى:

"إن الخطر الناجم عن الالتجاء إلى النقد السياقى هو خطر واضح ، تدل عليه بصورة جلية كتابات كثير من السياقيين. هذا الخطر هو بالطبع، أن الناقد يقدم إلينا معرفة عن العمل ولا شىء غير ذلك - وأمثال هذا الناقد يعجزون عن بيان الطريقة التى تكون بها هذه المعرفة ذات صلة بتفسير العمل وتذوقه -، بل أنه ليبدو أحيانا أنهم لايحفلون بذلك. وعندما يلم القارىء المنتبه بالوقائع السياقية، يعتقد أن فى هذا الكفاية". فكأن جيرو ستولنيتز قد وضع يده تماما على صميم ما نحن فيه من خلط ، وفهم طائش، لمقتضيات ووقائع العمل الفنى المبتكر والتى هى العناصر الحيوية البنياوية لصورة العمل الفنى، ولهيئته ونسيجه. فإذا كانت حال من يكتبون عندنا فى الفن ، هى تلك الحال السياقية المستهينة بصميم النتاج الفنى ذاته، فإن المعرفة التى نتلقاها تبعا لذلك هى تمجيد "الماضى والتقليدى"، وازدراء الجديد (الحديث) الذى يصعب أن يكون ذا سمة سياقية الطابع، وبالتالى ازدراء الآخر ونفيه، على اعتبار أنه "غرب"، ومحو "للهوية".

* * * *

ولكن هل حقا هنالك الآن، غرب؟

أليست المنظومات السياقية لحياة الناس اليومية قد أصبحت وباتت صورة مثلى لتوحد الأنساق بين شخص يعيش فى موقع باقصى جنوب العالم، وآخر فى موقع باقصى شمال العالم؟

أليس ثوب الحضارة الإنسانية هو من بين ما يرثه الناس فى حياتهم، ومماتهم.

ثم،، - أليست تلك "الحضارة" هى سلسلة متواترة ترتهن رهنا بحلقاتها، وتتوحد بأعضائها فى كل صنوف التاريخ البشرى؟

أو ليس لنا الآن فى ثوب ميكلانجلو وبيتهوفن ، حقا؟ مثلما لهم فى أحجار المسلات والتوابيت ، والأهرام ، والمشربيات، حقا بل ومثلما لأثينا فى نيويورك حقاً!

ولماذا - ما داموا يلقون بتهمة التغريب - لا نعرج على لغتنا العربية ذاتها، ونقيس نسيجها ،

ولها ما لها من بنيات الصوت، وحروفه، وعلاماته ، ولحنه، وعلمه، ونحوه ، ما قد يدعو على العكوف العصابى على قديمها، بينما تلك اللغة العربية ذاتها قد عركت التغريب حتى توحد فى صميم نصوصها ، من حيث هضمت لغات الفرس واللاتين و"الروم" منذ القديم ، مثلما هضمت وما تزال لغة الغرب الحديث ومصطلحاته من خلال ترجمات المجتهدين فى كافة وسائل الاتصال ، والنشر ،- ومن حيث أخضعت جملا وكلمات وافدة عليها لمناطق الجناس ، والمجاز، والاستعارة ، حتى صبغتها بذلك "التفرد" الذى هو من سياقها الباطن.

فمن كان يتصور أن كلمات وجمل، ومصطلحات، واصطلاحات ، صارت عربية برغم أنها من نتاج العقل والتجربة الغربية، من مثل : "المعطيات"، و"الرأى العام" ، و"توتر العلاقات"، و"وضع النقط على الحروف"، و"المائدة المستديرة"، و"الطرح على بساط البحث"، و"ذر الرماد فى العيون"، و"الكسب بعرق الجبين"، و"رجل الساعة"، و"علم الاجتماع"، و"علم الاقتصاد".

فى ذلك يقول الدكتور إبراهيم السامرائى فى بحثه القيم المنشور تحت عنوان "التغريب فى اللغة العربية" فى مجلة عالم الفكر المجلد العاشر يناير ١٩٨٠ من صفحة٢١١ وما بعدها ما يلى: "إن التغريب فى لغتنا العربية الحديثة، بل قل فى ثقافتنا المعاصرة قد تجاوز الألفاظ إلى غيرها ، فشمل طرائق التعبير، مما يدخل فى باب الأساليب".

ثم يسترسل قائلاً" نعم، إن فينا حاجة إلى هذه الأجزاء الحضارية الغربية فى العلوم والفنون والآداب ومظاهر السلوك الإنسانى الأخرى. إن الحاجة هى التى تدفعنا إلى هذا الجديد بخيره وشره، فنجتهد لتوفير الأدوات اللغوية له ، ومن هنا كان "التعريب" بالعين المهملة، وهو فى حقيقته "تغريب" بالغين المعجمة".

وبعد أن أورد الدكتور إبراهيم السامرائى ما يزيد على مائة نموذج لنصوص بكاملها - مترجمة - هضمتها اللغة العربية الحديثة حتى غاصت فى سياقها الفصيح، بينما هى من بين أصل العقل الغربى ، وتجربته الحضارية -، مضى يقول : ".. غير أن العربية ، وهى السمحة السهلة الطيعة لم تتنكر لهذا الجديد فى الكلم والأساليب، فقد دخلت فى الاستعمال وجرى عليها ما جرى على الكلم القديم من تغيير الأبنية والأقيسة لتكون ملائمة للأقيسة العربية. هذا حال الكلم الجديد، أما الأساليب فهى شيء كثير. وقد قبلت العربية طائفة ضخمة منها واندرست فى كتابة الكتاب فى العربية المعاصرة، حتى أمست هذه المعاصرة الجديدة شيئاً "فريدا" - تناولت حواشيه ألوان من هذا الغزو الجديد - الذى ندعوه بـ "التغريب" بالغين المعجمة".

ولكن السامرائى يعود فيؤكد على منحاه فى مفهوم ذلك التغريب قائلاً فى ص ٢١٩ من نفس المجلد "إن هذه الأساليب الجديدة - يقصد الوافدة من الغرب - قد راضها الاستعمال حتى توهم القارىء وهو يقرأ صحيفته اليومية أو مجلته الجديدة، أن الذى يقرأه لغة عربية أصيلة لم يتخذ إليها دخيل غريب من الجديد الوافد" - "بل خفى على الفطن اللبيب المختص حين تجاوزت هذه الأساليب لغة الصحف السائرة إلى المقالة الأدبية والكتابة العلمية فى عصرنا هذا" - وإذا كانت هذه هى حال اللغات المتطورة المتقدمة فى أنها استجابت لكثير من دواعى العصر والحضارة المعاصرة، بالرغم من تنبيهات أهل الضبط والشدة من علماء اللغات وأعضاء المجامع اللغوية، فليس غريبا أن تأتى إلينا عربية جديدة كل الجدة فى ثوب قُدّلها فى عصرنا هذا، وليس بدعا أن تكون هذه العربية "متغربة" فى كثير من كلمها ومصطلحها ثم أساليبها".

* * *

فعلى أية حال إذن تنعقد تلك "الهوية" التى يتصايح حولها - هؤلاء - صباح مساء ، ينعون على الفن الحديث، وما بعد الحديث - "التغريب" الذى هو مطعنة فى ظنهم ، ويزايدون على هذا "التغريب" حتى يساوونه "بالعمالة"، وضياع الذات القويمة، ويتبارون فى نشر المطاعن الوبيلة على حركة الفن التشكيلى المصرية الحديثة ، ما دامت هذه الحركة قد فتحت الباب على نفسها ، وأخذت تستنشق هواء العالم من بين هوائها.

ثم يتغاضون عن الزمن والتاريخ، وكأن هذا "الهواء البشرى" لم يكن يهب علينا منذ النهضة الإيطالية، مثلما كان يهب من "الشرق" على "غرب العالم" منذ القديم وحتى القرن الرابع عشر ، فلم نسمع آنذاك عن "عمالة" أو عن عجز لحق بتلك الذات الغربية حتى أتى على "هويتها" بسبب ذلك التشريق".

* * *

أتكون هويتنا قائمة حين يرسم الفنان فلاحة تحمل حصاد القمح على الطريق الزراعى؟ أو امرأة تغسل ملابس الأسبوع فى مياه ترعة مصرية؟ أو أم جالسة أو

مضطجعة أمام منزل قديم ترقب ألعاب الفقراء؟

أهي علامة فرعونية تبث على محتوى بناء الصورة، أم جمالية إسلامية منتظمة فوق رقائق الألوان المهشرة؟

أهي "هوية" تمسح الكهرباء والطاقة، وأنظمة مياه الشرب، والصرف، وتخضير الصحراء، وزرع الصوبات، وتكنولوجيا استخراج الزيت والفوسفات، وصناعات أجهزة البث والاتصال والأقمار، وتخزين المعلومات، والتعليب، بل وحتى إلى آخر تلك الهياكل الخشبية المصنعة التي نشد فوقها قماشات الرسم، لكي نرسم.

كيف لنا أن نفلت خارج هذا السياق جميعه ونتمحور على القديم، "لقدمه".

....

أو لسنا بذلك نهرب هربا من إمكان "تفردنا".

ذلك التفرد الذي يملك القدرة على اجتياز المسافات الجغرافية، والمواريث التراثية، وتراتب الأزمنة - منفلتا من السياق الانفعالي لمنازعة النقيض، بل هو على العكس من ذلك متفاقم ومتوالد من صميم قماشته ونسيجه هذه القماشة - الذات - التي لم تعد خاضعة لفكرة "الواحدية الثقافية"، وإنما لقوى ونطاق "التعددية الثقافية" من حيث هي مندمجة دمجاً في الأديم الخصوصي للفنان المبدع.

إن بعض أولئك الذين يكتبون عن الفن في الصحف، يريدون للفنان الحق، مثلما يريدون لناقد الحق، مصير "المُمتثل". مصير العاجز المحكوم عليه بملاقاة ماضيه، ونفي حاضره.

ونحن نتصور أن أقل قدر لبلوغ بوابة التفرد لايكون فقط في رفض "الامتثال" المحبط، بل يكون في تجاوز هذا الرفض لحالة "الامتثال"، إلى المكابدة والمجاهدة، ليس إلى "التماثل"، وإنما إلى ما هو "عبر تماثل"، إلى ما هو "فوق تماثل".

أي إلى نطاق هذا "التفرد" الذي نعنيه.

أو ليس ذلك "التفرد" هو وحده الذي يتحتم له التكريس والحشد في عصرنا هذا .. حتى يتجاوز فنانونا - وبخاصة شباب الفنانين المصريين - ذلك العجز الذي يفرضه عليهم سلطان الهيمنة من بعض أولئك الذين يكتبون في الفن تحت معطف النقد، وحتى يتجاوز الفنانون مفهوم "القديم" - لقدمه - تحت مظلة "هوية" مصنعة تصنيعاً، ومعلبة تعليباً، آتية إلينا على ظهور الجمال الصحراوية عبر البحر!

الهوامش

(١) نسبة إلى الفنان الفرنسي العظيم Paul cezanne ١٨٣٩ - ١٩٠٦

(٢) نسبة إلى الفنان الفرنسي Pierre Renoir ١٨٤١ - ١٩١٩.

(٣) نسبة إلى الفنان الفرنسي Aristide Maillol ١٨٦١ - ١٩٤٤.

(٤) نسبة إلى الفنان الفرنسي العظيم Nicolas Poussin ١٥٩٤ - ١٦٦٥

(٥) نسبة إلى الفنان الفرنسي Jean - Baptiste Corot ١٧٩٦ - ١٨٧٥.

(٦) نسبة إلى الفنان الفرنسي Jean - Desire courbet ١٨١٩ - ١٨٧٧.

(٧) نسبة إلى الفنان البريطاني Kenneth Armitage ١٩١٦.

(٨) نسبة إلى الفنان الإيطالي Amedo Modigliani ١٨٤٤ - ١٩٢٠.

(٩) نسبة إلى المصطلح الفني Environmental art

(١٠) نسبة إلى المصلح الفني Conceptual art

(١١) نسبة إلى المصطلح الفني Happening

(١٢) نسبة إلى المصطلح الفني Performance art

(١٣) نسبة إلى المصطلح الفني Trans - Avant - Garde

هموم الإسلام السياسي

حلمي شلبي

بعد أن بدأ نجيب محفوظ نشر أولاد حارتنا في نهاية الخمسينيات، على حلقات في الأهرام تدخل الأزهر من أجل وقف نشرها. وقد تعرضت الأجزاء التي نشرت من الرواية لرقابة نجيب محفوظ الذاتية بسبب ما أثارته الأجزاء التي نشرت من الرواية من غضب الأزهر. ولسنا ندعي على نجيب محفوظ هذه الرقابة الذاتية إنما هي قصة معروفة. فقد وصلت قضية الرواية وحلقاتها وغضب الأزهر إلى عبد الناصر نفسه. وتم التوصل إلى نوع من التسوية تقضي من ناحية باستمرار نشر الرواية في الأهرام، لكنها تشترط ألا يتعرض ماينشر منها لما يجرح المشاعر الدينية. ورغم هذه التسوية فلم تنشر الرواية في مصر وإنما نشرت في بيروت.

ورغم أن كل هذا يعود إلى نهاية الخمسينيات فلم تطو صفحة الرواية من حياتنا الثقافية والدينية على السواء؛ فقد غضب الكتاب لهذه الرقابة المتعسفة على الفكر والإبداع الأدبي والفني، كما أن الأزهر ظل قلقا بسبب هذا المجال الجديد الذي أصبح عليه أن يراقب حركته بعد أن كانت مهمته مقصورة على الأعمال الفكرية وحدها، فلما عادت أولاد حارتنا إلى سطح الحياة الثقافية والفكرية لم تعد كقضية أدبية وفنية وفكرية بل عادت عاصفة تنذر بالشرور كلها.

وبين نهاية الخمسينيات ونهاية الثمانينيات، أي بين موقف الأزهر وموقف عمر عبد الرحمن تعرض المجتمع المصري لما يعرفه الجميع من تغيرات نظن أن لا حاجة تقتضي هنا التعرض لها. في نهاية هذه الثمانينيات صدرت فتوى عمر عبد الرحمن الغليظة بإباحة دم نجيب محفوظ وفي نهاية الثمانينيات أيضاً صدر كتاب سلمان رشدي «الآيات الشيطانية» وهي الرواية التي أصدر الخميني فتواه الشهيرة بإباحة دم كاتبها. هنا عاد عمر عبد الرحمن ليقول لو أن فتواه نفذت في نجيب محفوظ لما ظهر صاحب الآيات الشيطانية.

ولم تكن أولاد حارتنا أول عمل فكري أو أدبي يتدخل الأزهر لمصادرته أو الحيلولة دون نشره فللأزهر مواقف من بعض جوانب حياتنا الفكرية والسياسية والاجتماعية لاتروق له. ومن حق الأزهر ألا تروق له بعض جوانب حياتنا الفكرية الثقافية لكن الأزهر لايتوقف عند حدود التعبير عن رأيه تجاه هذا العمل أو ذاك بل إنه يتدخل - كما تتدخل السلطات السياسية ذاتها إذا لم يرقها عمل من الأعمال - من أجل مصادرة العمل والتشهير بصاحبه.

وللقانون المصري بالرغم من كل هذا موقف واضح من قضايا الرأي والفكر وهو موقف لايبيح لأية سلطة سياسية أو دينية أن تصادر قضايا الرأي. غير أن القانون شيء والواقع شيء آخر. إذ أن الممارسة العلمية للأزهر لا تأخذ هذا القانون في الاعتبار اذا شعرت أن عملا من الأعمال الفكرية أو الأدبية يشكل خطرا على الإسلام أو إساءة إليه ومن ثم فهو يتقدم بلا تحفظات من أجل ممارسة الدور الخطير الذي أناطه بنفسه وهو دور الرقيب الروحي أو الفكري. وإذا كانت

الطريق ذاتها التى أدت إلى الإيمان بوجود الله . هكذا يتكشف الإيمان والإلحاد جميعا على أنهما وجهان لعملة واحدة هى تجربة الإنسان الروحية. وعلى هذا النحو فالتيارات الإسلامية تبدو هنا فى موقفها من الإلحاد كما لو كانت تعاقب أشد العقاب من انتهت تجربته الروحية فى البحث عن وجود الله إلى نتيجة سلبية. ولنتساءل.

. كيف يمكن لامرؤ أن يرى هذا الخيط الوثيق غير المرئى الذى يربط الإيمان بالإلحاد إلا أن يكون قد صهرته هذه التجربة وتعلم منها درسا أساسيا هو التسامح مع عقيدة الآخر ومعتقداته . وبهذا المعنى فالتيارات الإسلامية فى حاجة قوية إلى تعلم أبجديات الإيمان وإدراك أن إيمانهم الذى يبيح لهم إصدار فتاوى إباحة الدم وتكفير الآخرين إيمان يفتقر إلى المضمون الروحى للإيمان العميق. وليس من حقنا بطبيعة الحال الحكم على إيمان أحد إذ أن الإيمان شىء أعمق كثيرا وأجل كثيرا عن أن يجرى التفتيش عنه فى ضمائر الناس وصدورهم أو أن يجرى التفتيش عليه بين سطور الكتاب أو فى كلماتهم مهما عبر الإنسان أو الكاتب عن قلقه الإنسانى أو الوجودى أو الميتافيزيقى كما هو فى أولاد حارتنا. وإذا كان من واجبنا عدم إصدار أى حكم يتعلق بإيمان الآخر . وألا نرتب على إيمانه أو إلحاده أى موقف فكرى أو اجتماعى أو سياسى، فإن العالم الواسع الذى تنطلق فيه التيارات الإسلامية عالم تنطلق إليه من رؤية مدمرة لها وخانقة للآخر.

الإسلام والعلم الحديث

وبالاقتراب هكذا أكثر فأكثر من مبادىء كثير من التيارات الإسلامية وتصوراتها الفكرية والاجتماعية نكون قد اقتربنا من موقفها الفكرى من قضايا العلم. فقد طرح العصر الحديث أو العلم الحديث على الإسلام أو المجتمع الإسلامى جوهريا : هل يتعارض الإسلام مع هذا العلم الحديث؟ وقد طرح السؤال كثيرون ولكن أول أشكاله الفكرية كان الشكل الذى طرحه به الطهطاوى. فلماذا طرح الطهطاوى على نفسه السؤال على هذا النحو إلا أن تكون فى السؤال إشكالية معقدة لا تظهر فيه للوهلة الأولى. لو لم تكن هناك إشكالية لبدا السؤال عابثاً مثيرا للضحك ، إذ من البديهى لو أن السؤال لاينطوى على اشكالية حقيقية أن يجيب المرء عن هذا السؤال وبلا تردد بالنفى، وإذا كنا إذن نتصور أن هناك اشكالية وراء السؤال فما هى هذه الاشكالية التى دفعت إلى طرح السؤال ما لم تكن قد تبدت للطهطاوى على أن شيئا ما فى العلم الحديث يثير قضايا تتصل مباشرة بالدين والمعرفة الدينية عن الكون ، وربما عن العلاقات الاجتماعية بين البشر، وأن شيئاً ما فى هذه القضايا التى يثيرها شائكة معقدة.

والمعروف مع ذلك أن الطهطاوى لم يكف أبدا عن التأكيد على عدم وجود أى تناقض بين الإسلام والعلم الحديث أو العكس . فهل كان الأمر كذلك بالفعل.. نتساءل لأن الطهطاوى شاء لأمر مّا أن يخفى عن القارىء همومه التى أثارها فى نفسه هذا العلم الحديث ولم يشأ أن يجعل من هذه الهموم قضية معروفة أو أنه تصور أن ما يثيره العلم من قضايا فكرية قضية تخص الفقهاء أو أولى العلمْ. يحتاج مع ذلك إلى التوقف عنده إذا ما نظرنا إليه بوصفه مفكرا!!! ومع ذلك فإن فيما إذاعه على الناس القدر الكافى لإثارة قضية علاقة العلم بالفكر وعلاقة العلم بالدين أو العكس.

وليس لدينا شك فى أن الطهطاوى قد تعرف على هذا العلم الحديث فقد كان فى فرنسا وكان قريبا من معاهد العلم فيها. وألم بما يعنيه هذا العلم ، فإذا أردنا أن نلخص التصور الذى يقوم عليه العلم بشكل مقتضب ومخل معا لقلنا أنه يعنى فى شكله التطبيقى أو ما نقول عنه اليوم التكنولوجيا تسيير الأشياء تسييرا آليا، أو هو بمعنى آخر إعادة بناء المجتمع المصرى بحيث تحل فيه الآلة كأداة للإنتاج محل الأشكال القديمة. ولكن الآلة إذا توقفت عند هذا الحد المجرد كوسيلة من وسائل الإنتاج لكانت حدثا بديعا فى حياة البشرية لاتوجد له أية آثار جانبية. لكن الأمر ليس كذلك، فالآلة تنتج دون

ولكن تصورات الكنيسة هي التي دفعت الأمور إلى حدود الصدام والتفتيش والحرق، ولقد ازداد الأمر تعقيدا مع ظهور نظرية دارون في تفسير نشأة الإنسان ومع نظرية فرويد في التحليل النفسي ، فضلا عن انجازات علم الاجتماع في تفسير نشأة الظواهر الاجتماعية ومراحل التطور الاجتماعي.

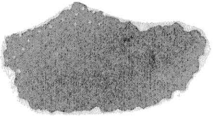
لقد تبين بشكل صارخ أن قضية وجود الله لم تعد من القضايا التي تحسم بالعلم أو بالفلسفة وإنما تحسم بالإيمان وحده . وكلنا يعلم أن الإيمان ليس قائما على العقل أو الفلسفة وإنما قائم على احساس عميق لدى الإنسان المؤمن بغض النظر عما إذا كان محيطه الاجتماعي أو الفكري مؤمنا أو غير مؤمن وبغض النظر عما إذا كان هذا الإنسان قريبا من العلم أو الفلسفة أو بعيدا عنهما. نخلص من ذلك إلى أن الدعوة إلى قيام مجتمع ديني وهو ما يفترض أننا جميعا مؤمنون بالمعنى الذي تريده هذه التيارات أو يفترض أننا مستعدون لقبول فرض هذا النوع من الإيمان علينا جميعا كشعب.. هذه الدعوة إنما هي دعوة تتعارض بالضرورة مع أساليب الإقناع الفكري أو الفلسفي كما تتعارض مع شروط العقد الاجتماعي ، وتتعارض أولا وأخيرا مع فكرة الإيمان ذاتها ومن ثم فالدعوة نفسها تشكل عدوانا على مشاعر الإنسان التي تنقلب ضد نفسها أحيانا، وتقترب مرة من الإلحاد أو ما شابه كما تقترب من الإيمان أو تبقى حائرة في بحثها عن جواب مقنع إلى أن تجده.

لكن الحاكمية التي يطرحها التيارات الإسلامية لا تاخذ هذا في اعتبارها ولا هي مستعدة لأخذه في الاعتبار . ولما كانت الحاكمية بالنسبة لهذه التيارات هي الفكرة المحورية التي تنطلق منها الفتاوى من كل نوع ابتداء من آداب النفاث إلى فتاوى إباحة الدم فلنناقش كيف أن قضية وجود الله ليست بهذا القدر من البساطة ولاتستدعي كل هذا القدر من العنف والدم.

•

إن الله يوجد أولاً في عقل الإنسان ثم يوجد بعد ذلك في الواقع . وربما يكون ذلك قلبا للأوضاع أذ أن المفروض أن الوجود الموضوعي يفرض نفسه بداهة . إلا أن الواقع أن قضية وجود الله ليست مثل قضايا الواقع الموضوعي ، وإلا لآمن بالله كل البشر . وإذن فإذا كان وجود الله قضية تبدأ في الذهن أولاً فإنها تنطوي لهذا السبب ذاته على إشكالية معقدة . فذهن الإنسان يسقط على الله تصوراته عن الله. والحاكمية بهذا المعنى هي صورة الله كما يتصور كثير من التيارات الإسلامية أنها مطابقة لله . ثم إن وضع الحق الألهي (الحاكمية) على هذا النحو القاطع يكلف الجميع شططا وعناء. أولاً لأن قضية وجود الله قضية لايحسمها إلا الإيمان وحده كما قلنا. ثانياً أن العقد الاجتماعي للبشر لايمكن أن يتأسس على فكرة الحق الإلهي أو الحاكمية وإنما يتأسس على مبدأ التنازل عن شيء مقابل أن يعود هذا الشيء ذاته إلى الإنسان مرة أخرى في صورة مبدأ عام. هكذا يقدم كل منا - مؤمناً كان أو غير مؤمن - شيئاً من ذاته مقابل أن يتخلى الآخر هو أيضاً عن شيء من آخريته. وكمثال على ذلك فإذا مارس شخص ما اعتداء عليك، فإن تنازلك عن حقك في رد هذا العدوان لايعني تنازلا مطلقا وإنما معناه أن القانون - العام - مطالب بان يقتفي أثر المعتدي عليك إلى أن يعاقبه ويسترد ما سلبه منك ماديا ومعنويا. ثالثا ، إذا كان العقد الاجتماعي يقوم على الإنسان فإن قيام فريق من الناس باقحام حاكمية الله المطلقة على الأرض معناه أن هناك من سيكون له حق الإشراف على علاقة الإنسان - المؤمن - بربه؛ وإذا حدث هذا فإننا نكون قد ابتدعنا أسوأ شكل يمكن أن يتمخض عنه خيال البشر من أجل إفساد حياتهم الخاصة والعامة على السواء إذ ما هي طبيعة من هو موكول دون غيره بمهمة الإشراف على كيفية علاقة الإنسان بالله. هل هو وسيط بين الله والإنسان في علاقة لاتعرف الوساطة.. أم هو كهنوت جديد في علاقة لاتعرف بطبيعتها الكهنوت؟!!

ولماذا نقول كل هذا والصلة بين الإيمان والالحاد صلة عميقة أشد العمق، فإذا كان الإيمان هو خاتمة مطاف البحث عن وجود الله. فإن الالحاد هو أيضاً خاتمة مطاف





الشيخ محمد عبده كل هذا وعبر عنه تعبيراً متشائماً إذ كان قد أدرك أن التاريخ قد تجاوز هذه العقلية الإسلامية التقليدية ، وإن هذه العقلية لم تعد قادرة بتصوراتها الجامدة عن الدين وعن المجتمع أن تلعب أى دور حاسم فيه. ولم يكن تشاؤم محمد عبده من فراغ بل لأن هناك أسبابا موضوعية تدعو إلى هذا التشاؤم فقد كانت الكوادر القادرة أكثر من غيرها على الإدارة السياسية هى الكوادر التى ارتبطت بالثقافة الغربية سواء من خلال البعثات أو من خلال التعرف على هذه الثقافة تعرفا قويا دون أن يعنى ذلك أن هذه الكوادر قد تخلت عن تراثها القومى أو تخلت عن دينها.

ويبدو أن انغلاق الأزهر ومعه التيارات الإسلامية ، كل بدرجات مختلفة، لا يريد أن يقف عند حد والدليل على ذلك أنه يتعمق أكثر فأكثر مع الأحداث، وهكذا فعندما يتقدم عمر عبد الرحمن بفتواه اليوم أو منذ سنوات - هو أو غيره - بإباحة دم نجيب محفوظ - هو أو غيره من الكتاب - فعلى المرء أن يربط الفكر الذى صدرت عنه هذه الفتوى بالفكر الذى صدرت عنه البيعة التى قادت إلى الهزيمة . وأكبر دليل قاطع على الإمعان فى الهزيمة هو أنك سوف تكلف نفسك عنتا شديدا إذا ما أردت أن تعثر على عمل فكر أدبى جاد أو سينما جادة أو مسرح جاد أو رواية جادة أوعمل فنى في التصوير أو النحت أنتجته أو قادرة على إنتاجه التصورات الفكرية لهذه التيارات . وبهذا المعنى فالفضل فى التعبير عن وجداننا الاجتماعى والروحى وعن قضايانا الاجتماعية والسياسية يعود إلى كل التيارات التى تكفرها التيارات الإسلامية وتريد أن تغتالها . وبهذا المعنى نفسه تريد كثير من التيارات الإسلامية أن تصبح عبئا فحسب على وجداننا الروحى والفكرى بقدر ما أن الفلسفة السياسية الت تتبناها الدولة تشكل إلى اليوم ومنذ أرسى أسسها محمد علي عبئا على تطورنا الاجتماعي والسياسي. على أن الاستثناء الذى يستحق الذكر، عن استحقاق وجدارة، هو فكر الشيخ محمد عبده. ما عدا ذلك فقد أصبح "العثور على فقيه متمكن - كما يقول سعيد العشماوى - يشرف الأزهر وما يمثله فى الضمير العام أمرا لا يخلو من مشقة ، ومهمة فى البحث تحتاج إلى منظار مكبر".

قضية وجود الله والحاكمية

إذا كنا لازلنا بصدد المرارة التاريخية فلنتساءل هل تشعر الفلسفة بالمرارة التى تشعر بها كثير من التيارات الإسلامية؟ قد يصبح السؤال مقحوما على الموضوع ، ولكن الأمر ليس كذلك فالفلسفة لم يكن لها من موضوع أثير لديها قدر ما كان هذا الموضوع هو البرهنة على وجود الله. ولقد أرهقت الفلسفة نفسها قرونا طويلة من أجل اثبات وجود الله. ولدى البشرية قدر هائل من هذا التراث شاركت فيه الفلسفة الإسلامية كما شاركت فيه الفلسفة اليهودية والفلسفة المسحية. ومع ذلك ففى وسع المتتبع لتاريخ الفلسفة أخذ فى أن يكتشف أن الحيز الذى تشغله قضية البرهنة على وجود الله التضاؤل فى القرن التاسع عشر، وأن الكتابات الفلسفية المعاصرة تكاد تخلو من هذه البراهين . وليس معنى ذلك أن قضية وجود الله ليست هامة بالنسبة للفلسفة المعاصرة، وعلى العكس فقد كانت محاولة البرهنة على وجود الله مرتبطة دائماً وسترتبط دائماً بمدى وعى الإنسان بالكون وبطبيعة علاقته بنفسه وبالمجتمع وكل هذا من قضايا الفلسفة الأساسية ، ولكن الفلسفة تخلت أو كادت أن تتخلى تخليا تاما عن هذه القضية لأسباب مقعدة ومتشبعة منها أنها كانت تكرر نفسها . ومع ذلك ، يبقى أن من بين أكثر هذه الأسباب حسما أن العلم دخل طرفا خطيرا فى تصورات الإنسان عن الكون ، وبالتالى اقترب من قضايا كان الدين يتصور أنها قصر عليه أو كانت الفلسفة تتصور انها مملكتها الخاصة .. وفى حين تراجعت الفلسفة أمام تقدم العلم دون أن تقف منه موقفا معاديا وتركت له المجالات التى أصبح قادرا عليها أكثر منها ، ظلت حريصة أشد الحرص على أن تتعلم منه. ولم يكن العلم يسعى عن إرادة متعمدة إلى الصدام مع الدين

أو كاذبا فقد نشأت الحركة الوطنية المصرية ولعب الأزهر فيها دورا رائدا، وظهر فى خضم ثورتى القاهرة وفى الأحداث الخطيرة التى تلتهما المعبر الوحيد عن الحركة الوطنية . بل إننا إذا عدنا قليلا إلى الوراء لقلنا أن عقدا كاملا من الأحداث العنيفة كانت تضطرب فى المجتمع المصرى وتقترب به من عالم الثورة قد بدأ منذ ١٧٩٥ - أى عام الحجة - وحتى ١٨٠٥ - أى عام البيعة. وقد تعلم النضال الوطنى المصرى خلال هذا العقد كثيرا وكان هذا النضال قاب قوسين أو أدنى من تسوية حساب تاريخى من أشد حسابات التاريخ تعقيدا وطولا لولا أن زعامة هذه الحركة العظيمة لم تكن قد تعلمت بعد أن التاريخ قد غير مساره القديم.

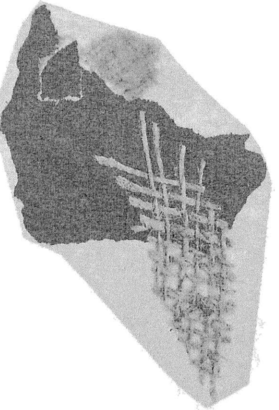
ففى عام ١٨٠٥ بالذات كانت الحركة الوطنية المصرية بزعامة الأزهر قد بلغت أقصى درجات تأثيرها السياسى إذ كانت قد تعلمت كيف تكون العامل الحاسم فى صناعة القرارات التى تخص مصير مصر وهو ما تمثل فى قدرتها على عزل ولاة مصر الذين يعينهم الباب العالى وأن تفرض على هؤلاء الولاة وعلى الباب العالى نفسه، من تراه أهلا لهذه الولاية . وكان آخر شكل من أشكال هذه الممارسة السياسية القوية هو عزل الحركة الوطنية لخورشيد باشا وتقديم بيعتها لمحمد على . وبعد قرار العزل وقبل لحظة البيعة، كان زعماء الحركة الوطنية قد اجتمعوا فيما بينهم واتخذوا قرارهم الخطير بتقديم البيعة لمحمد على، ورغم كل ما فى البيعة من شروط تنطق بقوة هذه الحركة "وتكون واليا علينا بشروطنا لما نتوسمه فيك من العدالة والخير" إلا أنها كانت قد ارتكبت بهذه البيعة ذاتها أشد أخطائها خطورة وفداحة ألا تدفع التيارات الإسلامية اليوم ثمن هذه البيعة بتلك الشروط التى افتقرت لأية ضمانات سياسية أوأى شكل من الدساتير أو العقود الاجتماعية؟ إن الدراسة الجادة تكشف أن بداية انقسام الوجدان المصرى على نفسه تعود إلى النتائج التى ترتبت على هذه البيعة لأنها أطاحت بلا أي مقابل بعقد كامل من تاريخ النضال المصرى؟

ولسنا سعداء بأى درجة من الدرجات لهذه الهزيمة لأنها ليست هزيمة الأزهر وحده وإنما هزيمة الحركة الوطنية المصرية . وإذا لم تكن الهزيمة هى هزيمة الأزهر وحده فإن لهزيمة الحركة الوطنية أسباب موضوعية مع ذلك أهمها أن الفلسفة السياسية التى نبعت منها فكرة البيعة كانت فلسفة قد عفا عليها الزمان، وأنها لم تكن على مستوى "العصر الحديث" وفكرة "الدولة القومية" الناشئة، وأنه إذا كان للحركة الوطنية أن تجدد نفسها فليس أمامها إلا البحث عن فلسفة سياسية جديدة، وأن تجدد فكرها الدينى. فهل كان الأزهر قادرا أو مستعدا للقيام بهذه المهمة الجديدة؟!.

إن هزيمة الأزهر السياسية - ومعه الحركة الوطنية - يدفع ثمنها اليوم كما دفع ثمنها منذ قرنين. وقد تمثلت هذه الهزيمة فى عزل الأزهر عن تيارات الفكر والعمل السياسى . وإذا كان وعى المجتمع المصرى قد تمثل فى الأزهر قبل أن تعرف مصر ظاهرة البعثات فإن البعثات التى بدأ يرسلها محمد على هى التى بدأت تبلور شيئاً فشيئاً الوعى الجديد لمصرا وكان إنشاء الجامعة المصرية بعد نحو قرن من البعثات هو المؤسسة الحديثة التى جسدت هذا الوعى الجديد.

وبغض النظر عن الاتهامات التى توجه إلى التيارات العلمانية، وعن مدى افتقار هذه الاتهامات إلى فهم الحدود الدنيا للتطور الفكرى والاجتماعى فى مصر ، إلا أن ما يهمنا هنا هو أن عزل علماء الأزهر وأهل العلم فيه عن هذه البعثات كان إحدى الكوارث الفكرية الكبرى في تطورنا الفكرى. فقد نشأ منذ هذه اللحظة الانقسام العميق فكريا وروحيا داخل المجتمع المصرى متمثلا من ناحية فى تواتر استمرار البعثات وانفتاح المبعوثين أكثر فأكثر على الحضارة الغربية. وفرنسا بوجه خاص، ومن ناحية أخرى فى انغلاق الأزهر على ذاته وعلى تصوراته الفكرية والدينية القديمة. وفى حين أن تأثر المبعوثين كان استجابة لعملية التحديث الصناعية فى المجتمع المصرى واستجابة لفكرة الدولة القومية الناشئة. فإن انغلاق الأزهر على نفسه كان موقفا فكريا سلبيا فى غاية الخطورة. و قد أدرك

قريبا بطبيعة عمله الإبداعى من الإنسان المصرى بهمومه الاجتماعية وهمومه الميتافيزيقية، وهذه الأخيرة هى التى تسببت فى صدور الفتوى الشهيرة بإباحة دمه . لماذا .. إذا لم تكن هذه التيارات قد بدأت تدمر نفسها بنفسها.



المرارة التاريخية

إذا تأمل المرء لغة هذه التيارات فى طرح تصوراتها الفكرية وتأمل أساليبها فى العمل لوجد أن كل هذا ينطوى على مرارة تاريخية عميقة. وقد يتوقع المرء أن المرارة قائمة على وعى تاريخى أو فهم تاريخى ، فإذا به يكتشف من قراءة كتابات كثير من هذه التيارات أنها كتابات تفتقر أول ما تفتقر إلى الوعى التاريخى سواء بقضيتها الخاصة أو بقضايا التطور الاجتماعى والفكرى فى مصر ويكتشف أن تصفية الحساب التاريخى مع المسار العلمانى وهو هم من همومها الرئيسية لن يفضى إلا إلى مزيد من مأساتها التاريخية واغترابها الاجتماعى.

وكخلفية لهذه المرارة .. فإن كثيرين يتفقون على أن تاريخ مصر الحديث يبدأ مع الحملة الفرنسية وتتفق غالبية التيارات الإسلامية أن هذا التاريخ ذاته كان بداية النكبة على المجتمع المصرى . سواء كان التاريخ بمصر الحديثة يعود إلى الحملة الفرنسية أو إلى اعتلاء محمد على ولاية مصر فى ١٨٠٥ فهل كانت الحملة الفرنسية مصدر هذه المرارة التاريخية فعلا أم أنها مصدر وهمى أسقطت عليه التيارات الإسلامية همومها الخاصة؟!

تعود لحظة المرارة التاريخية فى تصورنا إلى ١٨٠٥ لا إلى الحملة الفرنسية . وفى ظننا - وبعض الظن أثم - أن للحملة الفرنسة على عكس ما تتصور التيارات الإسلامية فضلا كبيرا على إظهار دور الأزهر التاريخى وإبرازه وهو فضل لا يعود إلى نابليون بطبيعة الحال ولا إلى هوس لديه بالأزهر أو بالإسلام وإنما يعود إليه لأن مقدم الحملة الفرنسية على مصر قد أشعل الوجدان الوطنى والدينى معا. ولم يكن أمام نابليون إلا أن يتوجه إلى زعامة الشعب المصرى فى ذلك الوقت وكانت هذه الزعامة فى الأزهر وحده وبزعامة رجاله. الجديد فحسب فيما قاله نابليون لزعماء هذه الحركة الوطنية - وما قاله نابليون كان ينتمى إلى فلسفة الدولة القومية - هو أن المصريين لهم الحق ولهم وحدهم - لا جنس الأتراك أو الشركس أو غيرهما - فى حكم مصر. وإذا كان من البديهى أن يحاول نابليون فى إطار استراتيجية الاستعمارية أن يستخدم كل ما بدا له محققا لهذه الاستراتيجية إلا أنه فى هذه النقطة وفى هذه النقطة بالذات كان يمس وترا حساسا وحقيقيا لدى المصريين ويثير فيهم شجونا وطنية عميقة عمرها أكثر من ألفى عام.

ومهما يكن غزل نابليون صادقا

حياتنا السياسية لم تعان من شئ قدر معاناتها المريرة من سطوة الرقابة السياسية الصارمة ، فعلى المرء أن يتصور مدى الحرية التى يتمتع بها المفكر فى المجتمع المصرى سواء على مستوى السياسة أو مستوى الفكر.

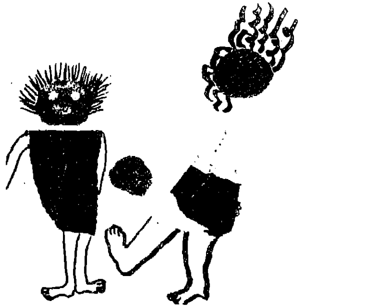
فالمفكر إذا اقترب من قضايا الإنسان "أولاد حارتنا" أو عالج الصلة بين نظامنا السياسية والدينى "الإسلام وأصول الحكم" أو درس تاريخنا الأدبى "فى الشعر الجاهلى" أو بحث فى "فقه اللغة العربية" قامت القيامة وقيل أن الإسلام يتعرض للخطر، أما إذا اقترب المفكر أو الكاتب من سياسة الدولة - بالعمل أو الفكر - فقد اقترب ببساطة من عالم الجحيم .. هذا إن لم يبعث به فى رحلة بعيدة وراء الشمس. وفى الحالتين - الدين والسياسة - تجد أن المحرمات كثيرة أن اقتربت منها ساءتك المؤسسات المسؤولة عن هذه المحرمات سوء العذاب.

هكذا يبدو عالم الفكر محاصرا من جميع الجهات، فلا أنت تستطيع أن تقترب من الله رغم أنه خالقك، ولا أنت تستطيع أن تقترب من قضايا المجتمع رغم أنك جزء لا يتجزأ منه. وبهذا المعنى ففى وسع المرء أن يتصور كم كان الطريق الذى قطعه الفكر المصرى الحديث من أجل أن يحرر نفسه محفوفا دائما وفى كل خطوة من خطواته بالمخاطر. ولكى يدرك المرء أية مصاعب يواجهها المفكر فى مجتمعنا عليه أن يستدعى ما تعرض له الفكر اليسارى بوجه خاص إذ كان على هذا الفكر أن يواجه المؤسستين معا، وكان عليه أن يواجه اتهامات الأولى بالكفر والإلحاد، والثانية بالعمل على قلب نظام الحكم وأحيانا العمالة لجهات أجنبية.

ومهما تكن السلطة الدينية أو السلطة السياسية جادة أو عابثة فى اتهاماتها إلا أن من الواضح أن وراء جديتها أو عبثها موقف من الفكر بمعناه الواسع يتمثل فى الخوف منه وبالتالى ضرورة وأده فى رؤوس أصحابه منذ اللحظة الأولى لأى مظهر من مظاهر وجود هذا الفكر فى الواقع. فالأزهر خائف على الإسلام . والنظام السياسى خائف على الدولة . فاذا حلل المرء خوف هاتين المؤسستين اكتشف أنه خوف على شىء آخر غير مايجرى إذاعته أو نشره على الناس. فخوف الأزهر يعود إلى ما يتصوراه خطراً على صحيح الإسلام. ولما كان صحيح الإسلام مرتبطا بنسق اجتماعى وسياسى وفكرى، وكان هذا النسق الاجتماعى والسياسى والفكرى يتعرض دائما للتغير والتجديد فإن الخوف على الإسلام - بهذا المعنى - خوف غير مفهوم . والأزهر بهذا المعنى يحاصر نفسه ويفرض عليها أن تطارد حركات التغير، وبتعبير أدق حركات التحرر ، فى الفكر أو السياسة وهو موقف يوقع الأزهر بالضرورة فى كثير من المحاذير الدينية والسياسية والفكرية.

ومع ذلك فنحن ندرك منذ اللحظة الأولى التى ظهرت فيها التيارات الإسلامية أن الأمر لم يعد قاصرا على خوف الأزهر وحده ،إذ أصبح هناك خوف الأزهر وخوف التيارات الإسلامية . ولاشك أن هناك تمايزات بين مواقف الأزهر وكثير من التيارات الإسلامية تقتضى التعبير عن أشكال هذا الخوف ومستوياته المختلفة . من بين هذه التمايزات أن الأزهر مثلا يصادر العمل ويشهر بالمفكر فى حين أن كثيرا من التيارات الإسلامية تذهب بعيدا فى موقفها.. من ذلك أباحة دم الكاتب أو المفكر، وهذا الدم الذكى لايباح نظريا وإنما يجرى سفكه بلا حرج حتى لو كان من يجرى سفك دمه شيخ جليل ومعلم عظيم لأجيال كثيرة من الشعب المصرى.

ولما كان اغتيال فرج فودة بالأمس ومحاولة اغتيال نجيب محفوظ اليوم قد تم بفتوى تنطوى على نسق فكرى شامل فليس أمامنا إلا محاولة فهم هذا النسق فى مبادئه الأساسية دون الخوض فى تفاصيل هذا النسق لدى الفرق المختلفة لهذه التيارات. وهذه المبادئ الأساسية تتلخص فى تصورات عن الله وهو ما يتجسد فى فكرة الحاكمية دينيا ، ثم وبالضرورة تصورات عن الإنسان.. وهو إنسان بلا حقوق طبيعية من أى نوع. فلماذا قتل فرج فودة والرجل لم يكن يطالب بأكثر من فصل الدين عن الدولة، ولماذا محاولة اغتيال نجيب محفوظ والرجل لم يكن إلا أديبا فنانا وكان



أن يعنيها من يديرها، ثم هى تنتج دون أن يعنيها أيضا إلى من سيذهب إنتاجها هذا . أى أن الآلة تجريد للعملية الإنتاجية مما كانت تصطبغ به من طابع إنسانى عينى وملموس من مرحلة كان الإنتاج يدور فى حلقة ليس فيها هذا التجريد إذ كان يعرف المنتج -- خاصة فى المراحل البدائية من تطور المجتمعات - الشخص أو الأشخاص الذين سيؤول إليهم إنتاجه . ولما كان الإنتاج الآلى بطبيعته مجردا فإن من يشرع لمجتمع كهذا مضطر أن يشرع أيضاً بصورة مجردة. أى أن يضع تشريعا عاما أو قانونا عاما يطبق على الجميع مهما كانت طبقاتهم الاجتماعية ومهما كانت ثقافاتهم ومهما كانت دياناتهم . والمهم هو أن المجرد الكامن فى الآلة يعكس بلاشك طبيعة العلم كفكرة لأن العلم لايقوم على فكرة الخاص - رغم أنه يقوم على دراسة الملموس أو العينى - وإنما على دراسة القانون الذى يحكم الظاهرة التى يدرسها . ثم إن العلم عندما يؤثر العام على الخاص يبدأ فى المساس بالعلاقات الاجتماعية ذاتها ، ذلك أن الآله تعبر عن مرحلة فى التطور الفكرى والعلمى للبشرية دفعت مع تطورات اجتماعية وسياسية أخرى إلي نشأة الدولة القومية ، والدولة القومية تقوم على فكرة العام، أى القانون . وإذن فستتخذ العلاقات الاجتماعية فى هذا المجتمع الذى تحل فيه الآلة محل الأشكال اليدوية ملامح هذا العام إن آجلا أو عاجلا. ومعنى هذا أن هذه العلاقات ستتخلى عن طابعها القبلى أو العشائرى لتندمج أكثر فأكثر فى هذا الكيان العام، أى الدولة؛ أى أن يحل داخل هذه العلاقات القانون العام محل القانون الخاص.

ثم أن العلم هو تجسيد لشىء آخر منه هو حرية البحث العلمى التى بدونها لايصبح العلم علما ، وحرية البحث هذه هى فى التحليل الأخير حرية الفكر المطلقة وحقه فى الإقبال على موضوعات الواقع الاجتماعى أو العالم الموضوعى كالطبيعة وعالم الأحياء وما إلى ذلك إقبالا لايعرف أن فى هذه الموضوعات محرما أو ممنوعا.

ولقد نشأت هذه المحرمات - تاريخيا - لأن الإنسان كان يتساءل عن أسباب حدوث الظواهر الطبيعية من حوله . ولم تكن لدى الإنسان البدائى لا المعرفة ولا المنهج اللذين يسمحان له بالإجابة ومن ثم أجاب عن أسئلته بعملية إسقاط من الطراز الأول وكان جوابه أن الظواهر الطبيعية لاتحدث هكذا.. وإنما هى تعبير الآلهة عن موقفها من الأفعال البشرية فى المجتمع .. وهو تعبير يتخذ - حسب درجة الإسقاط - دلالته الخاصة . فاذا كانت الظواهر الطبيعية زلازل أو براكين أو سيول كان معنى ذلك غضب الآلهة واستنكارها. وإذا كانت أمطارا بعد فترات جفاف

طويلة أو قصيرة كان معنى ذلك رضى الالهة.

ومهما يكن من هذا الاقتضاب المخل فالمنهج العلمى كان تتويجا رائعا- وإن استغرق آلاف السنين - لمسيرة التساؤل الإنسانى عن ظواهر الطبيعية والكون.

وعلى الباحث أن يستخلص موقف الطهطاوى من العلم أو موقف الإسلام من العلم بهذا المعنى وإلا فلا معنى للسؤال الذى طرحه الطهطاوى على نفسه.

دوران الأرض حول الشمس!!

فهل كان إسلام الطهطاوى من صحيح الإسلام عندما قال فى موضع ما من كتابه تخليص الإبريز فى تلخيص باريز أن فى العلوم الحكمية -- أى علم الطبيعة - حشوات ضلالية أم لا؟

فإذا كان الطهطاوى قد تعرف على معنى العلم بطريقة قريبة أو بعيدة عما طرحناه من فكرة العلم.. فكيف كان موقفه من هذا العلم؟ والإجابة أن الطهطاوى مع العلم بمعناه العام .. أما إذا كان معنى العلم القول بحشوات ضلالية فهذا العلم سيكون مصدر حيرة له ومصدر اضطراب لسبب مهم هو أن الطهطاوى ليست لديه الوسائل للرد على» هذه الحشوات الضلالية التى يقول بها هذا العلم. فكيف عبر الطهطاوى عن كل ما نزعمه؟

ليستحضر معنا القارىء سياقا كان الطهطاوى يريد فيه أن يشير إلى قدرة الأجهزة العلمية الحديثة على البرهنة على أشياء كثيرة من بينها دوران الأرض حول الشمس فى هذا السياق كتب الطهطاوى فقرة تشير إلي ما يقوله علماء الأفرنج عن هذه القضية كان يريد لها أن تأخذ موضعا فى كتابه: "تخليص الابريز فى تلخيص باريز". إلا أن الطهطاوى رأى لسبب ما أنه لامبرر لأن يصدر الكتاب بهذه الفقرة ، ومن ثم شطبها فى مخطوطة الكتاب قبل أن يبعث به إلى المطبعة. ونص الفقرة هو:

"وقال بعض علماء الافرنج أن القول بدوران الأرض واستدراتها لايخالف ما وردت به الكتب السماوية .، وذلك لأن الكتب السماوية قد ذكرت هذه الأشياء فى معرض ونحوه جريا على ما يظهر للعامة لاتدقيقا فلسفيا. مثلا : ورد فى الشرع أن الله تعالى وقف الشمس فالمراد بوقف الشمس تاخير غيابها عن الأعين وهذا يحصل بتوقيف الأرض، وإنما أوقع الله الوقوف على الشمس لأنها هى التى ظهر فى رأى الأعين سيرها. انتهى ، فظاهر كلامه أنه ارتكب غاية التاويل".

وسنتصور أن الطهطاوى شطب هذه الفقرة لعدم إحكام صياغتها أو لعسرها على الفهم ، غير أن هناك ما يسمح لنا بالقول أن القضية كانت تقلق الطهطاوى بطريقة أو باخرى ، ذلك أنه فى معرض حديثه عن أهمية المعرفة العلمية عاد وذكر قضية دوران الأرض حول الشمس . ومرة أخرى عاد الطهطاوى فشطب الاشارة إلى القضية. فلير القارىء بنفسه نصين لهذه الفقرة الجديدة نوردها قبل أن يحذف منها الطهطاوى الاشارة إلى القضية كما نوردها بعد حذفها منها:

الفقرة قبل شطب القضية منها

"ومن المعلوم أن المعرفة بأسرار الآلات أقوى معين على الصناعات ، غير أن لهم فى العلوم الحكمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية ،كالقول بدوران الأرض ونحوه، ويقيمون على ذلك أدلة يعسر على الإنسان ردها، وسياتى لنا كثير من بدعهم، وننبه عليها فى محالها إن شاء الله."

الفقرة بعد حذف القضية منها

"ومن المعلوم أن المعرفة باسرار الآلات أقوى معين على الصناعات، غير أن لهم فى العلوم الحكمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية، ويقيمون على ذلك أدلة يعسر على الإنسان ردها، وسياتى لنا كثير من بدعهم، وننبه عليها فى محالها إن شاء الله."

إن تحليل موقف الطهطاوى يدفعنا إلى القول ، مع كل التحفظات الممكنة ، بان الطهطاوى اختار بطريقة أو باخرى ، موقف

الكنيسة من هذه القضية الشهيرة، فالكنيسة رأت في القول بدوران الأرض حول الشمس "حشوة ضلالية"، ومع ذلك فنحن نتصور أن الطهطاوي الذي كان مستعدا لتعلم هذا العلم الحديث وكان مستعدا أن يوفق بين العلم والدين.. نتصور أن الطهطاوي كان حائرا ومن المحتمل مع ذلك أنه وقف أمام نفسه كما موقف جاليليو أمام الكنيسة، وفي حين أن جاليليو ضرب الأرض بقدميه - وهو يقدم تنازله أمام الكنيسة - قائلاً ومع ذلك فهي تدور، فإن الطهطاوي قال وهو يقدم تنازله الفكري أمام رقيبه أو ضميره الروحي ومع ذلك فإن الأدلة التي يقيمونها على دوران الأرض "يعسر على الإنسان ردها". من هذا الإنسان إن لم يكن هو الطهطاوي نفسه؟!

في ضوء هذا المنهج هل يمكن أن نفهم مدى تعقد ارتباط الفكر بالعلم ومدى ارتباط الاثنين بحرية البحث وتحرير الإنسان مما يتصور البعض حتى لو كان هذا البعض الطهطاوي أنه حشوات ضلالية بدليل أن أي تلميذ في مدارسنا يقول اليوم بدوران الأرض حول الشمس دون أن يشعر على الإطلاق بانه أخطأ في دينه.

وربما يبدو أننا أسرفنا في الحديث عن اشكالية الطهطاوي أو مشكلته، لكن ألا تكشف مشكلة الطهطاوي أن هناك خيطا يربط العلم بالدين ويربط الدين بالعلم، كما أن هناك خيطا يربط الدين بالمجتمع ويربط العلم بالمجتمع. فإذا كان نسيج هذا الخيط هشا تعرض الدين والعلم - كما في حالة الطهطاوي - لاساءة كل منهما إلى الآخر رغم توافر النوايا الحسنة. وإذا كانت هذه هي حال علاقة العلم بالدين فما بالنا بعلاقة الدين والسياسة!

هل يكون في وسع المرء الآن أن يخلص إلى أن صورة الله أو صلة الدين بالعلم أو صلة الدين بالأدب والفن والفكر لدى هذه التيارات الدينية، ناهيك عن صلتها بالإنسان والمجتمع، صورة أو صلة تقوم على تصورات خاطئة؟ وخاطئة بأكثر من معنى؟ في وسع المرء أن يخلص إلى ذلك طالما أن هذه التيارات تقدم أولا صورة عن الله يكون الله - طبقا لها - كارها للإنسان ولحقوقه الطبيعية، معاديا للمجتمع وانتقاله من مرحلة اقطاعية إلى مرحلة رأسمالية أو اشتراكية، ساخطا على الديمقراطية اجتماعية كانت أو سياسية ثانيا أنها لاتريد لنا فنا أو أدبا أو علما إلا أن تكون وظيفة الفن الأدبي أداة دينية أو موعظة دينية وهو شيء لايتفق مع طبيعة الفن أو الأدب أو العلم. ثالثا أن تصورات هذه التيارات تفتقر دائما وبشكل منهجي إلى البعد التاريخي وإلى المعرفة التاريخية سواء بالتصورات التي تطرحها أو بالتاريخ الاجتماعي والسياسي في مصر.

ومع ذلك، فلا يعني هذا كله أن تصورات التيارات الإسلامية تصورات مجنونة، وإنما معناه أنها تصورات تصلح لأي مجتمع قبلي أو بدوي، أي تصورات مجتمع يخضع فيه الفرد لروح ومنطق وتقاليد وقوانين قبيلته، فإذا خرج عنها تعرض لما يستحق من عقاب وربما إباحة دمه. ولم يكن نجيب محفوظ أبدا ابن قبيلة، أو ابن مجتمع بدوي.. إنه ابن ثورة ١٩١٩، وهي ثورة دفعت المجتمع المصري خطوات في طريقه نحو الديمقراطية، ونحو مبدأ الفصل بين السلطات الثلاث: التنفيذية والتشريعية والقضائية، ونحو تجسيد حقيقة أساسية في علاقة المجتمع المدني بالدين هي أن: الدين لله والوطن للجميع.

وإذا كان نجيب محفوظ ينتسب إلى تقاليد هذا المجتمع المدني فإن أدبه يشكل أحد الأعمدة الفكرية والفنية التي تعمل على ترشيد هذا المجتمع والمضي به خطوات أكثر عقلانية وأكثر قدرة على التذوق الأدبي والمتعة الفنية.

ماذا سيبقى من قتلة نجيب محفوظ والفكر الذي صدرت عنه فتوى عمر عبد الرحمن القبلية؟

سيبقى شيء واحد أكيد هو أنهم "حشوات ضلالية" في مسار تطور المجتمع المصري.

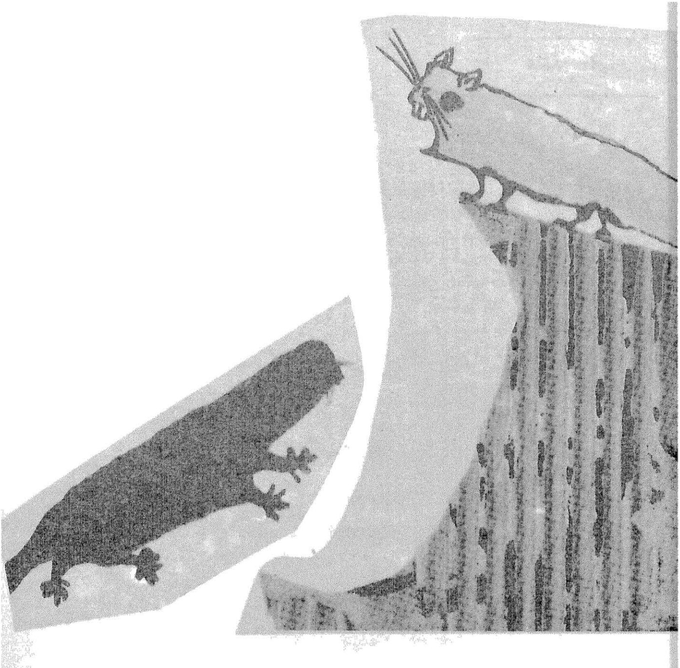
نصوص

شعر

ذاكرة النمر

مريد البرغوثى

أيكم يعرفنى يا أصدقائى
أيكم يصغى لصمتى فى ضجيج
الفرجة الكبرى
ومن يدرى بما فى خاطرى
وأنا أمشى وحيداً
وبسيطاً مثل نمرٍ يتمشى خلف
قضبان الحديقة.
أيكم يعرف، من هيئة هذا المشهد
الراهن،
ما ظل من الذكرى بقلبى وحفيف
الذاكرة
أيكم يدرك
أنَّ الغابةَ المحذوفةَ الآنَ من المشهدِ
لم تتْرُكْ مساحاتى وما غابتْ دقيقة
أيكم يدركُ
أنَّ الحارسَ المشغولَ بالزَّهْوِ
وباطمئنانه قُربى
جبانٌ آمنٌ
لايذكرُ الماضى الذى قد كنتهُ أو كانهُ
لولا القفص!
يضحك الحارسُ، يستلُّ العصا من
إبطه نحوى،
يدلى كفه ما بين فكىّ بإهمالٍ
ويحنى جذعه للمالِ والإعجابِ
والدهشة تعلو الناظرين
قبل أن ينتقلوا للفرجة الأخرى
على بيت النسور النائمة
بين ذكرى قمم الغيمِ
وقُضبانِ الحقيقة.



بابُ مَرّاكش

حلمى سالم

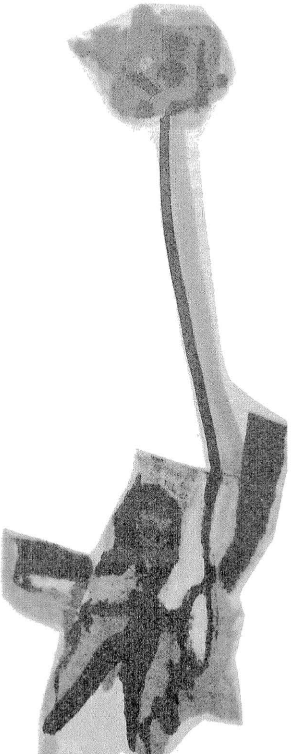
الطيران

تصعد الحزيناتُ
كى يلاحظنَ الفتى الذى سيحمله بعدَ ساعاتٍ حديدُ الجو،
لطيفٌ أن تروحَ للمدينةِ التى شبَّ فيهاحبيبى القديم.
أريد شالاً أنثوياً يُبرزُ المواضع،
ذا لونٍ عاطفىّ.

فلما بيّنتُ لها أننا جديرون بالسّلوى،
نبهتنى إلى أن الناس تخشى حاجةَ للأنف،
كان علىّ أن أحيّى الرجل الوحيدَ الذى فتنتها من الرغبةِ فيه،
وهو يشبه أباها،
لكنها قاطعتْنى:
يداى خلفَ ظهركَ تدفعانِكَ
وجسدى تميمةٌ.
وفى آخر الليل قالت الأسلاكُ:
باى باى.
ساعتها أشفقَ البقّالون عليها،
وهدهدوها بفَهَم،
ودعوا اللهَ لها أن تنامَ.

ساحة الفنا

بلعَ الحواةُ الحيّاتِ
بعد أن دَقّتْ دفوفٌ ثقيلةٌ،
وعلى الأرائكِ كانت حلويات البهائم مرصوصةً،
تفرّست فى الخَلق علّنى أجد الفتى.
بكَمْ هذا الكابُ يا عَمّ؟
الأرض حمراء والفاطميون فى كل رُقعةٍ،
ربما تلقّى العِلمَ فى هذه المحابس المخصّصةِ للنابغين،
تحسّستُ رَسمةً حملتها لامرأةٍ تعدّدُ صفاتِها
قبل أن تكرهها لخُلُوّها من الإعاقة،
فكيف يمكن أن تمشى شفتانِ على هذه المربعات؟
أخذتها فى قاعة التجليد التى تشبه
بيت السحيمى:
هنا الرواسبُ
والعسكرُ المحترفون،
لحمةُ الرأس،
وأصحاب القرود،
والنارُ المسجّرة،
والرءوس التى هوَتْ.
تخلّطتْ شرائطُ الملحون
بصوتِ التى دعتْنى إلىّ تعلّم البلياردو،
وتصاعدتْ أبخرةٌ على العرايا،



حينما فكّرتُ أننى سأقول للتى لم تعرفْ مقاصدها:
هواكِ صعبٌ،
وحينما صاح الأدِلاَّء:
هنا العقل بيت الحسِّ،
هنا حزنٌ بالزّاف.

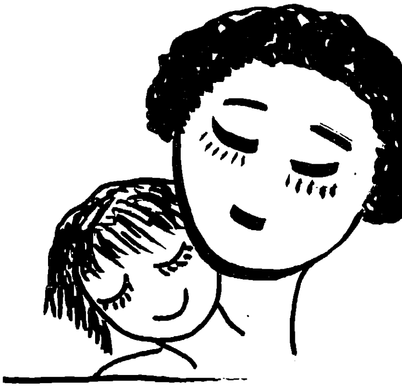
القماشون

سألفُّ السوقَ مرّةً خامسةً، فكلُّ الشّالات التى صادفتها لم تهزَّ قلبى. هذا الكُحلىُّ بديعٌ،لكن الأخضر فى الأصفر هو ذوقُ حبيبى.سألبسه الشالَ فى داره أمامَ أبيه الذى
سيتشاغل وقتَها بمراجعةِ الفحوصاتِ، أو فى «الحرافيش» حيث يجأر أهلُ الربابة بأن البنت بيضاءُ بيضاءُ. سأنزل وحدى فى المساء منسلًا من عبد المنعم. هذا الكُحلىُّ جليلٌ، لكنَّ الأخضر فى الأصفر مُضَاءٍ لتيارِ ما بعد الحداثة. ستهمس بعد أن ترتاح للخنيط والنقشةِ: لا بد أن نفترقَ حتى لا أعاينَ الفَقْدَ على كتفىَّ. ثُمَّ إنها سوف ترانى بعض أبيها الذى شوى لها السلطان إبراهيم قبل أن ينساه عند كُشْك الكهرباء. لم أكن تدّربتُ بعدُ على أن تعبيرَها الرمزىَّ عن بهجتها هو الأورانج. ولذا لابد أن سيمرُّ عليها العَرّابون فى الليل. ولا بد أن ألفَّ السوق مرةً خامسةً حتى أنظرَ إلى الشال بعين حبيبى، وأُصغى إلى مقلّدِ الأندلسيّات وهو يصرخ وحده:
لماذا يذهب المحبّون؟

جامع الحَسَن

أرَجّحُ أن هذه المئذنة المضروبة كرُمح،
هى التى نكرتنى بهدهدات الأمِّ فى آخر الشتاء:
«ياست يا ستنا
ياللى قصرك أعلى من قصرنا
هاتى حتة عُنيبة
للوحيمة اللى عندنا»،
فرأى المتشنِّجونَ أن جماجمَ الأقارب ترقد تحت الموزايكو،
ورأى علماءُ الطبيعة أن نَحْرَ البحرسيغلب رقّةَ العمارة،
ورأى الناجــون أن يدَ الله ملَّستَ على المحاريب،
ومَرّت على الأرابيسك بالنجوى.

أما أنا
فقد صعّدتُ عينىَّ إلى الهلالِ الذى يرفُّ فوق العمودُ المقدس،
حيث بنتٌ مجروحةٌ كانت على طرفه تغفو،
وتصحو بين سَجْدةٍ وأخرى
تُحصى شيوخها الأبرارَ
ثم تلوِّح لى بكفَّين مازالتا ساخنتين منذ التقى وهمٍ بوهم.
وأطلتُ الوقوفَ أمام رُخامةِ الأنساب التى تنتهى بخاتم المُرسلين،
لأن وجه اليتيمة كان يبكى قسوةَ المسالك خلفَ نعومةِ الحَفْر،
وتفرّستُ فى صفوف المُستمّرين أمامَ جماليّاتِ الطغيان،
لعلّنى أرى بينهم حبيبها القديم،
فأقول له:



شقيقتي تهديك السلام،
لأن المبهجينَ
صِبْيةُ الحِرَف.

عبد الفتاح كليطو

اشتبكنا في حوارٍ جانبيّ لنصدَّ
عن أحلامنا الحديثَ المعادَ عن صِلة الروايات بالنكسة،
دعاني شريكُ غرفتي إلى أن أستعيد هاتف الجنون، وأن أكف عن بكاء الأحبّة،
بينما كنتُ أسعى إلى إقناعه بأن كثرة الألاعيبِ تفسدُ الشعر.

في وضع كهذا:
اقتحمَ الرجلُ الحياةَ،
نقلاتُ عصفورٍ ينطُّ من ألف ليلة
إلى صَفير الأندلس،
ومن نفعيّةِ المتنبي إلى مأزق الروح حيالَ الخيارات.
وبينما يعبث بذقنه الخفيفة بين اللمعة واللمعة،
حدثتُ نفسي:
عندما أعود سأحكي للمرأة التي يزدهر خيالها في الكسر
أن هناك شخصاً يمكن أن يجعل الناس مُبْصرينَ

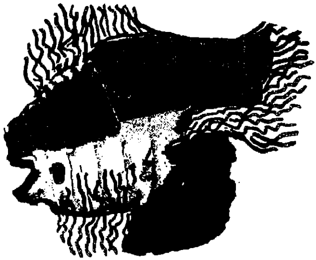
إذا زحزح الفعلَ عن ضميره.
وسوف أستغل حالةَ اندهاشها
لأخطفها إلى صدرى،
قبل أن تفرّقَ بين تألّق خائبى الأمل وتألّق الحزانى.
وعندما أتقدم إليه مع صاحبى للتحية،
لابد أن أقولَ له:
سيحبُّك حبيبى،
لأننى سأكفُّ عن بكاء الأحبّة،
ولأنه سيغادر النكسة.

المكحلة

كأننى كنتُ أرى العُمّالَ اليدويين
حينما أشرتُ إلى الوفاقِ بين اسوداد الكُحْلِ
والبياضِ المرفوعِ من مجال النّظر.
أعرف أنّ السيدة التى حذفتْ من خطابها فقرة تقرنُ اللّذةَ بصوتى
سوف ترمقها بحزنٍ موجَزٍ،
وسوف تشعر أنها قبضت على روح العامةِ،
إذا دسّت الريشة فى غمدها قبل أن تنزل إلى حصة اللغات الدارجة.
ولهذا لم أبخل عى صاحبى بالهواجس:
أنا الذى كنت أرى العَدُوَّ من أمامكم
والبحر من ورائكم
كلما تهرّبتْ الجميلةُ من أشواقها،
أو تملّصتْ العزيزاتُ من وطأةِاللمس.
هذه الرّيشةُ بعد غَمْسها
ستقيم علاقةً مع جفون حبيبى،
لكننى أعلم أن المراودَ كلّها
لن تعيدَ الأظافرَ
إلى وظيفتها.

تسعينات المحمدية

يفضلون النهايات المفتوحةَ.
غير أن الصّبىَّ الذى كلّمنى فى خِفّةٍ عن تدهور الجَماعات،
كان يقلبُ عينيه فى الزّيِّ الذى أرتديه
وينهرنى: لماذا لم تغادر الذُّل؟
أما الصّبى الذى أشقاه نَفَسُ الميكانيكىِّ خلف نَفَسِ الموتورات،
فقد قبّلنى بطاعةٍ
وهو يبحث معى عن جِذْرٍ
لكراهية الشباب لى.
أوضحتُ له أن حبيبى رفيقُه فى المشهد،
وأنه علّم مواليد ما بعد خمسين
أن يكونوا خِفافاً
أن يتركوا الجمالَ عاليا بمفرده
لكننى لم أستطع غَضَّ العيون
عن كشّافات فيليبس المسلّطات على المنبر.
ولأن السيقانَ التى دوّختْ رءوسنا لم تكن ذاتَ رأفةٍ،
فقد خمّنتُ أن التواريخَ
تحت الميضأة.





عبد المنعم رمضان

داعبتُه بفكرته القديمة التى تري أن المستقبل للأصابع،
أيام كانت للأيادى أصابعُ،
ولم أكن واثقاً من أنه سيدرك الافتراء،
حينما أموِّه قصة هاتف الليل الذى قال: باى،
كذبتُ عليه مَراتٍ،
خاصةً حينما أدخلت فى روعه أن الذى حيّرنى والذى غيّرنى والذى فاتنى فى حالٍ،
غجرية من بدو السواحل،
لكننا لم نسأل أنفسنا مَرَّة:
كيف تصبح البغضاءُ قُرْبى؟
فقدرتُ أن بكاءه فى صباح الرجوع
سيعنى أن انفطارة القلب التى تأجّلت قد حان وقتُها
لأن الحسد على الطريق.
لم أحزن لأنه أشاعَ عن عَلاَمى نكتةً بذيئةً،
بقدر ما حزنتُ لأن الوقت لم يكن كافياً
لتقبيل جبهته فى تأنٍ،
وهو لم يلفت انتباهى إلى انسداد الطرقات،
حتى يمر سليلُ آل البيت،
لكنه صاح في الصحن المفروش بالموكيت
وجباهِ المصلّينَ المفترَضين:
تحيا سرقةٌ
تصير من جرائها العروشُ
على الماء.
وبلا توطئةٍ رقص فى مواجهتى،
بينما أنا قابض على الميكروفون

بحنكة المخضرمين من مطربى طنجة،
فحرضتُه على أخذ الشال الكحليّ لامرأةٍ
تشكو من اضطراب الدّقات،
كما أننى بلا توطئةٍ
سأعترف له ذاتَ أمسيةٍ
لا شِعرَ فيها
بصحة اسم حبيبى الذى رششنا حضوره
على الأطلسىّ،
ولن أبالى بمرضه المفاجئ قبل الهبوط،
لأننى لن أصدقه بعد أيام إذا قال:

وددتُ لو استمرت الكوما
لكى أظلَّ أسمعك تردِّدُ فى
حنانِ أشرارٍ سابقين:
مالك يا حبيبىّ؟

الطاقم

زنقة الستّات نفسها مضافةً إلى غزوة البربر،
ألستَ واقعاً فى الحب ياسيدى؟
فخذ هذه هدية الأخت للأخت.
كان المَلَسُ الأسود طافراً على مدىً بكامله
عدا البؤبؤ.
واقعٌ فى الحب يا شاطرةُ
لكننى ممنوعٌ من تأمل الكأس.
ينبغى أن تُقبِّل جسداً من الشيعة
قبل أن تنطق الفتاةُ بالاسمِ
الموصول.

يلمع الحَجَرُ الكريمُ ويلمع الحَدْسُ:
أهجس أن التى أخاف أن أسميها
ستقول لى بعد اختباراتٍ مريرةٍ:
لاأحدَ يكره الملهمات يا شبيه الأب.
وأتخيل الكريم فى النقطة الكريمة:
تحت العنق بمقدارِ قوسٍ،
وفوق النهدين بمقدار خِنصرٍ.

لابد أن هذه الهيئةَ
ستجعل اليتيمةَ تشذب بعضَ أفكارها عن المقصات كوسيلة محليةٍ لوضع حدٍّ للبصيرة،
أما وجودُ الكريم حول معصم عانى سلطةَ الموس،
فى محاولة بعيدةٍ للنصر،
فكافٍ لأن يصونَ حبيبى من قُدرةِ العباقرة على تعاسةِ النفس.
وداعاً يا فتى لم أجده،
هنا التقى البطلُ والبطلةُ فى شريط:
«الحب الضائع».

رفرفَ الحريرُ أعلى المحل،
وسَخَتْ عيونٌ بدمع من بقايا العروبة،
فظل السِّرب مرتبكاً
على الرغم من روائح القِرفة.

(فبراير ١٩٩٥)

شيخوخة

[إلى نازك الملائكة]

أشرف العناني

-١-

الدم الحائض..
حفّارون بصمتهم الأحدب
يصفّقون جنرالات وبائعات هوى
في الحجرة التي تشرب
خنفساء بحجم القلب من قاعها..
ما من شمعة شيطانة تلسع السقف،
وتضئ الثمرة التالفة بعطرٍ
غير مألوفٍ،
فيقلع الإنتظار عن التناسل..

-٢-

ما الذى هناك؟؟
كوليرا ثانية
إذن تلك ذاكرة حريفة في الفتك
تفرك الساعات بمارشها العسكرى
ولطشة الخشخاش كافية تماماً

-٣-

ما الذى هناك؟؟
يدان في المتحف
تديران بالغمزة ذاتها رحا غيبوبة،
فيلحق الحرفوش رأس صاحبه الوحيد
ويبكى:
ألم يحنطوا دموعه؟؟

-٤-

خارج الشرفة:
ينتظر الليل من يسميه شيطانةً
أو فراشه
داخل الروح:
من يسكب الرصاص

-٥-

ليرفع العرافون رأسهم قليلاً،
هل يخون المجوس نارهم للأبد؟؟



قصة

قلب الشجرة

خيرى شلبى

شوح أبى فى وجه أمى بذراعين معروقين كفرعى سنط انحسر عنهما كُم الجلباب الواسع، ثم أمسك طوق جلبابه بيديه وهزه علامة على أنه يوشك أن يشق الهدوم من فرط الحنق والغيظ- وهى حركة يفعلها دائماً كلما استشيط غضبه ليقمع بها غضبه.. ثم صاح بصوت دافئ حزين:

- «سبحان الله فى طبعك! إنت يا وليه غاوية نكد؟! يصعب عليك نفرح ولو ساعة واحدة فى العمر؟! داهية تسم بدنك!!»

لحظتها كانت أمى متربعة على الأرض فى حوش الدار، ساندة كوعها الأيسر فوق ركبتها المرفوعة، بنفس الثوب الجديد الذى كانت ترتديه فى فرح أختى ونيسة منذ ساعات قليلة، مريحة خدها على راحة يدها، مرسلة بصرها إلى الشجرة الواقفة أمامها قرب باب الزريبة وعتبة منخ الجمل. الدموع تنهمر من عينيها دافقة بغزارة كرخات المطر؛ وقد انتشر على وجهها فزع ورعب فبدا كأنها تتوقع خطر داهمها كهول يوم القيامة ما يلبث حتى يكتسح الدار كلها بل الكون كله. جمدها الهول المجهول في مكانها فبدت كأنها شُلت؛ تريد أن ترقع بالصوت، أن تهيل التراب على رأسها، تستغيث، غير أنها لا تستطيع.. ما جعل فئران الدنيا كلها تلعب فى عب أبى..

كنت واقفا بينهما وقد شملنى الرعب من منظر أمي الذي لم أعرف له سببا. من فرط الرعب ركزت البصر على أبى لعلنى أتكشف شيئاً حدث بينهما قبل الآن وأدى إلى هذه الحالة التى وصلت أمى إليها وأصداء فرح أختى ونيسة لم تختف بعد من دارنا. رأيت مشروع البسمة الذى يبزغ دائماً على شفتى أبى كحركة مكملة لحركة شق الهدوم الوهمية؛ فخفق قلبى بشدة إذ رأيت الابتسامة قد وئدتْ فى الحال وهاهى ذى روحها الملفوظة تخلف على الشفتين رعشة شاحبة كخفق جناحى الدجاجة الذبيحة حين تستسلم راقدة تحت النزيف. أبى إذن لم يكن أساء إليها من ورائنا، كما أننا لم نسمع أى عراك بينهما طوال شهر الإعداد للفرح. وقد فتشت فى ذاكرتى فلم أذكر أن أمى تخانقت هذه الأيام مع زوجة عمى بسبب زحف سطح دارهم على سطح دارنا؛ وبائع العسل ذو الكلام الصعيدى القارص أخذ بقية حسابه منذ جمعتين؛ ولم يبلغنا أن إحدى الدجاجات العتاقى ماتت، أو أن دكر البط اختفى، أو أن صرة فلوسها ضاعت فى سوق البلد..

- «مالك يا مره؟!»

هكذا صاح أبى بلهجة ودودة، لكن أمى من شدة الانفعال والانخراط فى البكاء العميق لم تستطع النطق؛ بل يمعن وجهها المدور فى الاحتقان حتى صار مثل كرة من اللهب الأحمر تتساقط منه قطرات ملتهبة. صرخ أبى لهجة آمرة:

- « مالك يامره؟! انطقى يا بنت الفرطوس!»

انفجرت أنا باكياً وقد استشعرت خطر مأساة غامضة مجهولة سينزاح عنها الستار بعد برهة. لحظتئذ تمكنت أمى من رفع ذراعها والإشارة بإصبعها إلى الأمام؛ فنظر أبى ونظرت حيث أشارت؛ فلم نجد شيئاً؛ رددنا البصر إليها فى توسل. صارت تركز حركة أصبعها نحو الشجرة وتبذل جهداً كبيراً فى محاولة تحريك شفتيها المزمومتين المرتعشتين:

- « الـ... شجـ .. شـ .. شـ... شجرة!!»

اكتملت الكلمة بطلوع الروح. لكن أبى التقطها من أول حرف؛ فشوح فى وجهها مولولاً كالنسوان:

- «تانى! الشجرة برضه! مالكيش شغلة ولا مشغلة

غير الشجرة؟! قُطعت الشجرة وشورتها السوده! أيمان المسلمين إنتى مره مخلولة فى عقلك! تعال يا ابنى سيبها تفضى اللى فى دماغها! كله! العبارة أنا عارف سببها!!»

سحبنى من ذراعى لنجلس تحت ظل الشجرة نفسها بحذاء السور، جلسة أبى المفضلة؛ حتى أن الجوال مفروش وعدة الشاى والقُلة والجوزة والقوالح الناشفة متناثرة حوله دائماً، مع مسند من الخيش بقش الأرز. تناول أبى منقد النار، صار- كنوع من التنكيل المتعمد بحزن أمى- يفتش عن بقايا الجمرات ليغذيها بالقوالح، قال:

- « اغسل براد الشاى يا ولد»

كنت ميالا لما يود أن يفعله الآن؛ فلقعدة الشاى هذه سر باتع فى إذابة الهموم. ثم إن قولة أبى إنه يعرف سر العبارة قد خفف عنى حمل الهم قليلاً. تذكرت فى الحال أن دُخلة أختى ونيسة لم يمض عليها يوم كامل، وهاهى ذى الحناء تخضب راحتى وأصابع قدمى، وبقايا كعك الفرح فى سيالتى؛ وفوق رأسى طاقية جديدة من الطواقى والمناديل التى وزعتها أختى ونيسة على الذين صبّحوا عليها اليوم فى الصباحية كل واحد بمبلغ من المال.. فلا بد أن تكون أمى حزينة على فراق أختى ونيسة، مثلما حزنت على فراق أخواتي تفيدة ومريم وحميدة؛ إذ ما يكاد فرح الواحدة منهن ينتهى حتى تشعر أمى أن الدار قد خلت منها فتنزوى فى ركنها هذا وتنخرط فى بكاء صامت لمدة دقائق طويلة؛ إلا أنه ليس كهذا البكاء الذى تبكيه الآن بحرقة. كان بكاؤها فيما مضى جميلا؛ إذ تبكى فيما الجبين مضئ والوجه ومبتسم مشرق؛ بل قد يؤوب البكاء إلى زغرودة مفاجئة أو ربما تستأنف الغناء بالجفان كما كانت تفعل وهى تعد عشاء العروس، تُنقى الأرز الذى ستطبخه، تغسل القمح الذى ستخبز منه كعك الفرح، تفرج الجيران على أثواب القماش قبل تسليمه للخياطة. أبداً لم تكن مرتعبة هكذا وكأنها تسترحم عزرائيل الموت الذى جاء يبتغى أبناءها.

- «هات القلة يا ولد وفتح عينيك أحسن أقوم الطش لك إنت وأمك وأخليها نكد بحق وحقيق!»

فايقنت أنه غير جاد فى الهزء بحالتها، وأن همه بما هى فيه أشد من همها بما هى فيه. وحتى بعد أن طاب الشاى وصبه أبى فى الكوب وبدأ يرشف لم يكمل الرشفة الأولى؛ إذ أعاد الكوبة الزنك الصغيرة وصب الشاى فى كوبة ثانية وتركها أمامه برهة تردد خلالها منقلاً البصر بين الكوبة وبين أمى فى ركنها المبتعد؛ ملامح وجهه تسعى جاهدة إلى الانبساط ليقول لها بلهجة طبيعية: « الشاى يامره» إلا أنه اكتفى بإزاحة الكوبة نحوها ناظراً لى نظرة ذات معنى. حملت الكوبة



ذهبت بها إلى أمي حيث وضعتها أمامها وانتهزت الفرصة فتمعنت في وجهها باحثا عن البكاء القديم فلم أجد سوى الرعب مجسداً في عينيها لحد الذهول. كان بصرها مركزا على جذع الشجرة لدرجة أنني أيقنت أنها لم ترني بل ولم تسمعني حين قلت لها وأنا على شفا البكاء: الشاي يا امّه . لكنني خفت من أبي فاستدرت عائد إليه؛ لأجده قد وضع قولحة مشتعلة فوق حجر الجوزة وراح يجذب الأنفاس في توتر كظيم. جلست متكوراً، فرمقني بنظرة عابسة أتبعها بصيحة كأنها الزغدة.

- «اقعد كويس! ربّع رجليك وخليك راجل محترم!» اعتدلت في الحال كما قال . صب لي قدحاً صغيراً من الشاي في كوبة ثالثة مبتورة الأذن، أزاحها نحوي، تململت في قعدتي على سبيل التحية لها والشكر له، والشكر له، وتركتها أمامي لأطيل عمر الفرح بها..

جعل أبي يسحب أنفاس الدخان في في بطء وتؤدة، متصنعا عدم المبالاة مع أنني صرت عاجزاً عن ملاحقة نظراته التي يوجهها إلى أمي في صمت وترقب . أخيراً اعتدل في قعدته رافعاً ركبته ناظراً لي؛ فشعرت أنه يكاد يعزم عليّ با لجوزة بل إن يده شرعت تمتد بها نحوي ربما لاعتياده تسليمها لمن بجواره بعد بضعة أنفاس. ثم راح يتكلم:

«الولية دي شايلة الشجرة على دماغها!! هي اللي شارت علينا بزرعها وهي اللي شارت علينا بقطع فروعها وهي اللي رجعت تندم على الفرع المقطوع!! يا ترى الشجرة دلوقت عيانة!! نوديها الاستبالية؟! أنا مستعد أجيب لها الحكيم لحد هنا ولا تعمليش في روحك كده!! إيمان المسلمين المره بنت الكلب دي لو جابوا لها خبرى على نقالة ما تقطع في نفسها كده!! وتقول لي الشجرة؟! دي مسله ماتخيطش يا مره! شوفي مسلة غيرها لها خرم يدخل منه الخيط !»

واستأنف شدّ الأنفاس في سأم، مع أن نار الحجر قد انطفأت واحترق التبغ. وكانت الشجرة التي تقعد فوق ظلها الآن قد صارت أمام عيني كأنني بعيد عنها أراها كلها فرعاً فرعاً وورقة ورقة .كان ذلك منذ حوالي سبع سنوات مضت حينما كنت في حوالي السادسة من عمري، وقد التم جمع كبير حولها يلغطون ويتصايحون: ثمة من يقترح ومن يعترض ومن يوافق ومن يسخر ومن يستخسر : شجرة جميز بارك الله فيها في سنوات قليلة فجاءت ضخمة جارمة الأطراف عالية الهامة مكتنزة الجذع بالعضلات البارزة وكتل اللحم مكسوة بجلد من اللحاء الخشن المنظر رغم نعومته ممتدة الجذور على مساحة عريضة تبدو جذورها كالعروق النافرة كشبكة من الخراطيم تحاصر الأرض من حولها كالأخطبوط؛ مما جعل ابي يكثر من النظر إليها بإعجاب؛ ثم كأنه يذب عنها عين الحسود المجهول يقول ساخراً:

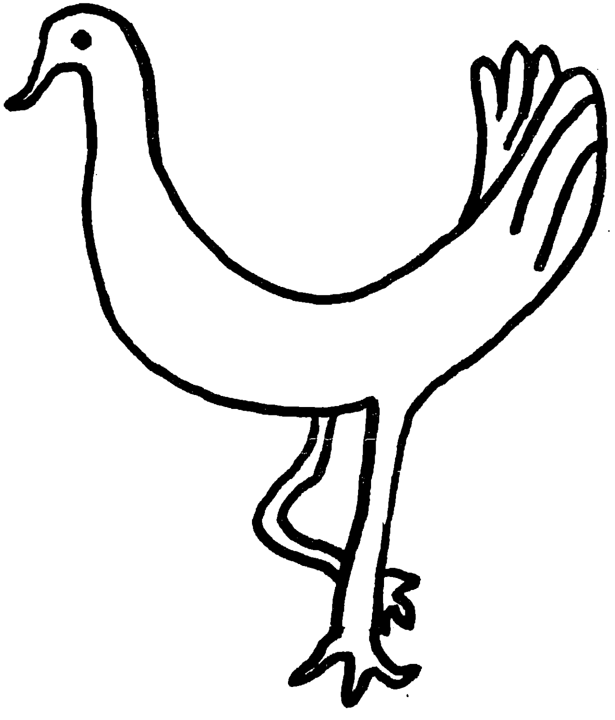
- «أقطع دراعي إن ما كانت الأرض دي أصلها جبّانة!» فتصيح أمي مرتعبة:

- «صلي على النبي!»

لم أكن أعرف ما العلاقة بين أرض الجبّانة وشجرة يانعة كانت أمي واقفة وسط ذلك الجمع كمقاول الأنفار، كأرجل الرجال ترسم بذراعيها في الهواء خطوطا ودوائر تتكلم بثقة آمرة:

- « لابد من قطع هذا الفرع! على عيني والله يا جدعان! قطعُه ولكن للضرورة أحكام!! إبني سيدخل على عروسه بعد شهر! نور عيني أول عريس أفرح به يدخل في قاعة الفرن وعندي الأرض واسعة! حتى هذا لا يرضي ربنا! لن تخسر الشجرة! سنخسر فرعاً واحداً من فروعها الكثيرة ونكسب قاعة برحة يدخل فيها الولد ! بقطع هذا الفرع تأخذ القاعة راحتها! فلا تضيعوا وقتكم في التصحيك! اقطع ياجدع واسمع كلامي أنا!!»

لحظتذاك وقف الرجل بالمنشار ناظر في وجه أبي كأنه يطلب رأيه فيما سمع. نكسّ أبي وجهه صامتا بما يعني القبول مع الحزن على ضياع فرع مهم قد يميت الشجرة نهائياً. سأله حامل المنشار: «نقطع يا ابو عبود؟»، فلم يرد؛ فأشار حامل المنشار إلى معاونه الذي شمر ذراعيه وبصق في كفيه ثم أمسك بطرف المنشار المستطيل فيما أمسك الرجل بطرفه الآخر. ثبّتا أسنان المنشار على ضلع الفرع التخين جداً يكاد يكون شجرة كاملة قائمة بذاتها بغابة من أفرع تمتد منه. ارتفع زيق



المنشار وهو يحفر لنفسه مجرى فى لحم الفرع، بصوت أجش موجع. ثم ارتفع صوت أنين الفرع إلى حد الصراخ الملتاع فيما المنشار لا يرحمه رائحاً جائياً ببطء ثابت مكيف. ثم راح يرسل عواصف الغبار من فتات لحمه المهشم بأسنان المنشار الذى ازدادت حركته سرعة وقد آب صوت صراخ الفرع إلى أنين مكتوم يكاد يفتت الأكباد. وكانت صيحات الرجال الحذرة قد غطت على صوته حينما تجمعوا رافعين أذرعهم بعصىّ وعروق من الخشب تتلقى ميل الفرع للسيطرة عليه قبل أن يسقط بثقله فوق الجميع فيطحنهم. كانت النداوة الخضراء تلمع على منشورين عريضين على شكل القلب أحدهما فى الجذع الثابت والآخر فى الفرع المنبت المائل. كاد الفزع يصيبهم فى مقاتل لأنهم كانوا مشغوفين برؤية الشجرة بعد انفصال الفرع عنها. وحتى بعد أن جرجروا الفرع بعيداً خارج حوش الدار سرعان ما انزووا عائدين فالتفوا حول الشجرة يتفحصونها من جميع النواحى وكانت بالفعل كالثكلى، تقف منكسرة حزينة زعراء مكشوفة العورة؛ صار منظرها شائها جداً؛ بدت بقية فروعها كأنها تجمعت وانزوت، وازدادت ميلاً وتهالكا على سور الحوش كأنها تلقى نظرة الوداع الأخيرة على فلذة كبد الأم المغلوبة على أمرها. لم يستطع أحد من الرجال إخفاء ما ألم به من كدر وحزن على شجرة كانت جميلة فأصبحت كتعاء شوهاء..

منذ ذلك اليوم البعيد لم تكف أمى عند النظر فى الشجرة كلما مرت بها؛ تطيل التحديق فيها بكثير من الشعور بالذنب؛ خاصة أن القاعة التى تزوج فيها أخى حين تم بناؤها بدا كأن الشجرة قد خاصمتها نهائياً فمالت عنها إلى بعيد وحرمتها من شبح الظل...

- «بص يا بو عبود! بص فوق دماغك يا شيخ!»

انتزعنا الصوت الباكى من جب الصمت فانتفضنا مذعورين كانت أمى قد تملكت من النطق أخيراً، فصارت تشير إلى الشجرة صائحة صيحتها المفزعة، لدرجة أن أبى توقع ثعبانا سيسقط عليه. وفيما يشبه المعجزة تمكنت أمى من نفض جسدها واقفة دفعة واحدة. اقتربت منا وهى تشير إلى المنشور العريض الشبيه بشكل القلب، الذى كان ما يزال نديا مخضوضرا كأنه منشور منذ دقيقة واحدة..

ربتت أمى على ظهر أبى:

- «احنا قطعنا الفرع ده من إمتى يا بو عبود؟!»

- «فات أكثر من سبع سنين أهه!»

فبهدوء شديد وضعت يدها تحت ذقنه موجهة عينيه إلى الجرح المتخلف عن قطع الفرع:

- «بص يا بوعبود! سبع سنين وأنا باشقّر على مطرح الجرح ده! واللى باشوفه كل يوم هو هو بس النهاردة زايد عن الحدا بص يا بو عبود! شايف الدموع شكلها إيه؟! شايف الشجرة محروقه من العياط ازاى؟! سبع سنين وهى بتسح من كل عين حفان!!»

فى البداية نظر لها كمن ينظر لمجنون ينذربالخطر، لكنه حول بصره إلى مكان الجرح فى الشجرة على سبيل الهزل. كان بصرى قد استقر عليه. لشدة ذهولنا كانت هذه المساحة المخضوضرة المنشورة على شكل القلب تنز بقطرات الماء تنساب خيوطها بغزارة فتسيل على عضلات جذع الشجرة بشكل واضح، وقد خلفت خيوط الماء آثاراً ميزت مجاريها عن بقية الجذع..

زحفت يد أبى المعروقة كالأخطبوط نحو مكان الجرح فى الشجرة وهو يرتعش وينتفض؛ مسح قطرات الماء عنه فابتل كفه ونبتت قطرات غيرها فى الحال. صار أبى يمسح بكفيه فتشر المياه كشلالات صغيرة صنعت وشيشاً على الأرض. صار يرتعش مردداً بصوت راجف مقهور: لا حول ولا قوة إلا بلله! سبحانك يارب.

لحظتئذ تهاوت أمى على مكان الجرح فى الشجرة كما ترتمى الثكلى على مقبرة ابنها. بصوت مبحوح مذبوح من فرط البكاء والغصص راحت تصدر نغمات رفيعة حادة كصوت مواء القطط:

- «حقك علىّ يا اختى! أنا الغلطانه فى حقك ! ربى اقعطعنى! إعملى معروف قطعتى قلبى! سايقه عليكى النبى!»

واحتبس صوتها. وعندما انحنى أبى ليربت على ظهرها كان الدمع يغرق وجهه ويديه وشاش أمى وظهرها لا نعرف إن كان دمعهما أم دمع الشجرة؛ والشمس فى كبد السماء تفرد فوقنا ملاءة فى لون اللهب.

قصة

مشروع

احمد الخميسي

كان الوقت- بشكل عام- ظهراً، وكان كذلك بمقر الصحيفة بشارع السعدون، وفى الطابق الأول منها حيث صالة الاستقبال، وبين ضلفتى الباب الخارجى- هناك حيثما تجمد مصطفى عزت وانفه المنوفى المفلطح مكانهما، ما أن سمع ضوتها يرن من ورائه تسأل النائشى: «القسم الأدبي أى طابق لو سمحت؟». وكان الوقت ظهراً أنصت متجمداً لذلك الصوت بينما واصلت أطراف جاكتته والأوراق التى بيده اهتزازاتها الخفيفة الأخيرة.

ولم يتردد لحظة فى ان يستدير عائداً إلى داخل صالة الاستقبال المكيفة الهواء. لكنه لم يندفع- كما توقع هو نفسه- بل مشى ببطء نحوها يحيطها بنظراته: « متوسطة الطول، ممتلئة القوام، مصرية من لهجتها. عال. فإن لم تكن متزوجة يصبح وجهها الاعتبار الحاسم. لا نطمح لملكة جمال، فقط أن تكون مقبولة». وقطع الخطوات القليلة الفاصلة بينهما بحيوية، وتقدم يسألها ببسمة وصوت مهذبين: «حضرتك عاوزه القسم الأدبى؟.. الأستاذ منير شاش؟»، والتفتت بكتفها نحو صوته فاتحة له عينين من الرقة والنعومة جعلتاه يقول لنفسه قبل أن تنطق بحرف: «هى. هى بالضبط». فرد ذراعه فى اتجاه المصعد: «تفضلي سأوصللك بنفسي. الأستاذ منير شاش اخ وصديق».

ووقف قبالتها فى المصعد دون أن يواجهها بنظراته: « اى حظ، واى يوم سعيد هذا؟. سمراء ملفوفة، تقارب الثلاثين، وليس بيدها خاتم زواج، وما دامت تتجه لقسم أدبى فى صحيفة فهى مثقفة إذن، وبذلك فإن الاهتمامات المشتركة موجودة. الباقى على الله وعلينا».

اما ليلى كامل ففكرت وقد خفت بصرها فى أنه ربما تجاوز الأربعين بسنوات، لكن لا بأس بمنظره العام، يعمل فى صحيفة او ان له علاقة بها فهو مثقف إذن. المهم الآن الا تكون بنت صحفية صعلوكة قد صادته.

وبعد أن وزن كل منهما الآخر فى عقله رفعت نحوه عينيها فى نفس اللحظة التى سدد فيها إليها نظرة متفائلة. وتبادلا بسمة القبول الأولى.

كان الأستاذ منير شاش منكبا على أوراق الملحق الأدبى يراجعها بسأم مدهود شع منطفئاً حول وجهه السمين.. وعندما طرقت ليلى الباب ودخلت، ثم قدمت نفسها وجلست، اعتبر مصطفى- لسبب ما- أن وجوده فى الجلسة أمر طبيعى. فشد لنفسه مقعداً وجلس قدامها وقد اعتمد بكوعه على حافة مكتب منير يتطلع إليها وقد تفتحت فيه- كما يتفتح عباد الشمس نحو الضوء- موجات كهربائية تتلمس ليلى من كل ناحية وتتعرف إليها وتجسها.

بدأت ليلى مخاطبة منير شاش وعيناها تلمعان بدفء مركز:

- أنا أحاول أن أكتب قصص الخيال العلمى. أولا لأنى اعتبرها قصصا واقعية تعتمد على الحقائق، وايضاً لأن أحد- بينى وبينك- لم يكتب فى هذا النوع من قبل. وغمغم منير شاش بسأمه: قصص الخيال الواقعية..

ووجد مصطفى أن الفرصة مناسبة فوضع ساقا على ساق قائلاً:

- كتبها جول فيرن لكنه ليس عربياً بالطبع.

وأدار منير شاش رقبة لحيمة نحو مصطفى، رافعاً نحوه عينين جاحظتين مفتوحتين بصمت على آخرهما. ثم عاد برقبته إلى ليلى مطلقاً تنهيدة خفيفة» وعللت ليلى منحاها الأدبى بأنها مدرسة علوم وأحياء. وقال مصطفى لنفسه: «بسم الله ماشاء الله». وأضافت وهى تدفع لمنير بنموذج من إبداعها:

- قمة أملى أن تصلح للملحق الأدبى. واسترسلت تقول- تخيل حضرتك أن بوسع العلم الآن، الآن، إذا أخذ خلية حية من جسمك وأعاد زراعتها فى بويضة ملقحة داخل انبوبة أن يحصل على إنسان مشابه لك الخالق الناطق. الآن. وفردت سبابتها فى الهواء تؤكد: الآن.

وتأمل مصطفى بدانة منير شاش التى فاضت من الكرسى، ولغده الرجراج وكأنه يحاول المطابقة فى خياله بين الجالس أمامه وبين صورة القادم من رحم العلم، وخطر له فى لحظة واحدة هو ومنير- مع حرج أحسه الأخير- ان الحصول على إنسان مشابه لهذا قد لا يستأهل تلك المشقة. ومست ليلى كهرباء الفكرة السارية فى الهواء فدققت على للفوزر: أقول مثلا يعنى. وسرب منير شاش نظرة مستفهمة من تحت لتحت إلى مصطفى: «مارأيك فى هذه الست؟» وكان بيت منير هيئة أركان تقود هجوما على كل الجهات بحثاً عن زوجة لمصطفى بين المصريات المغتربات فى الكويت.

* * *

هكذا تم التعارف الأول بين ليلى كامل التى تدرس العلوم

والأحياء بالثانوية الكويتية بحى الصباح، وبين مصطفى عزت المحرر بقسم الأخبار الرياضية فى صحيفة الإعلام. ولم ينقض أسبوع إلا وكانت قصة الضفدعة التى تحولت لرجل بذقن طويلة يدير شركة استثمارية بالنهار وينق متحيرا فى هويته ليلاً عند البحيرات قد نشرت على ثلثى صفحة فى الملحق الأدبى، مع صورة بروفيل لليلى كامل فى الركن العلوى من الصفحة بنصف بسمة ملغزة. ومع أن عدة أجراس هاتفية على مكتب منير من سيدات امتدحن القصة وطالبن بالمزيد من هذا الصنف التعليمى، إلا أن منير الذى نشرها بعد إلحاح من مصطفى قال له وهو يتأمل الملحق بحزن:

- ليكن فى علمك أنها بنت لطيفة وجميلة، فاذبح عرقا وسيح دما، لكى لا نعود لنشر أخبار الضفادع التى تنقلب رجالا وتلد ديناصورات طائرة.

واحتج مصطفى: الله هذا أدب نسائى ولابد من تشجيعه كما تعلم.

فهدر صوت منير شاش وهو يطرق سطح المكتب بقبضته:

- نعم؟! أدب نسائى؟ هل يكتبون بقلم الحواجب؟ أم أن به علامات أنوثة ظاهرة؟. الملحق ليس خاطبة لعقد القران. فاحسم أمرك وخلصنا.

* * *

كانما احتفالا بخروج العمل الفني الجميل إلى النور، قرر مصطفى أن يدعوها إلى عشاء على كازينو يطل على البحر. لكن ليلى فضلت وهى تنصت لاقتراحه بالتليفون أن تسعل مرة فى السماعة، لتنقل له قلقها البناتى المهذب من تلك النقلة السريعة. وقدر من ناحيته الطابع البروتوكولى لتلك الكحة العابرة. وعلى أية حال فإن مصطفى فى تمام السابعة بالضبط كان يقف ببدلة من اللون الفاتح عند مدخل الكازينو وتحت إبطه حافظة أوراق. أما ليلى فسمحت لنفسها - على الساعة - بتأخير الدقائق الخمس المحسوبة، لتظهر من بعيد مقبلة عليه بفستان وردى مفتوح عند صدرها وقد ذاع منها عطر نفاذ كالفل.

الحمد لله كانت الجلسة الأولى موفقة ورائعة بكل معنى الكلمة. ولم يكن بالكازينو فى تلك الساعة سوى عدد محدود من الأشخاص، لأن الرواد عادة ما يتدفقون بعد التاسعة حينما يخف صهد النهار الكويتى تماماً. علاوة على ذلك كان صوت أم كلثوم ينداح بـ «أمل حياتى» بين الموائد المتناثرة المطلة على البحر تحت أعمدة النور الأصفر الخافت. بينما تهادى الجرسونات برقة كراقصى الباليه فوق الجليد.

هذه المرة جادت عيناها بنفحات الدفء التى ضنت بها فى اللقاء الأول فى الصحيفة، وكان مصطفى سعيداً، سعيداً جداً. «هى . هى بالضبط».

وبدأ باطراء مقاطع بعينها - توقف عندها بإصبعه كيفما اتفق - من عملها الفنى غير المطروق، فلمعت عيناها بنداوة الرضا الأنثوى، شاعرة أنها مقبلة مع هذا الرجل على شئ هام، ومع ذلك لم يفتها أن تطرق برأسها لحظة علامة على تواضع مشكور، ثم قالت بصوت خفيض:

- إنها بداية. الآن أحاول كتابة قصة طويلة عن امرأة عالمة عشقت زوجها لحد الجنون، فلما كبر وشاخ، قررت أن تزرع له هرمون الشباب فى جسمه، لكن الجرعة (وضحكت) كانت اكثر مما ينبغى، فارتد صبيا صغيرا، ثم نما شابا، لكنه وقع فى غرام شابة من سنها. العالمة تصورت أن الحب خالد، ولكن..

وصاح مصطفى وهو يرد نظارته إلى أرنبة أنفه:

- جميل. جميل. أتعرفين ربما يكون فى ذلك النوع الأدبى حل لأزمة الرواية العربية الحديثة.

وطوت ليلى كتفيها دون أن تتصور ذلك الحل بدقة قائلة:

- ربما. لأن دخول العلم مع شوية خيال وأسلوب حلو شئ جديد.

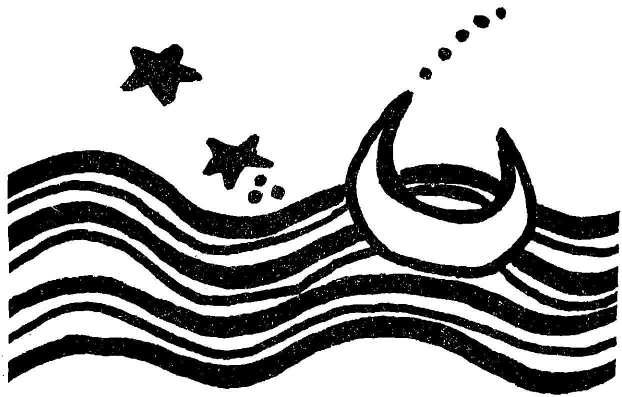
كان الرواد قد بدأوا يتوافدون على الكازينو مع النسمات الأولى التى زفرها البحر من موقعه الغارق فى العتمة. وأخرج مصطفى من حافظة الأوراق قصاصات من صحف، وقال وهو ينحنى بجذعه نحوها: شوفى ياليلى تاريخ نشر هذا المقال. وزرت عينيها محدجة فى القصاصة. فأعلن وهو يعود بجسمه للخلف: قبل فوز البرازيل بخمس مباريات بالعدد. وشوفى بم اختتمت المقال: «ستحتل فرقة روماريو ساحر الكرة المركز الأول بالقطع» وابتلع ريقه منتظراً. فقالت بدهشة: «معقول؟ هذا تنبؤ؟!». فرفع حاجبيه بهزة رأس كأنه يقول: « ماذا نفعل إن كان التنبؤ شغلنا».

بعد كاس أخير من عصير البرتقال المثلج، غادر الاثنان الكازينو، بشعور أن ذلك كان لقاء موفقاً من كل النواحى، بينما لاحقهما حتى موقف السيارات فى الشارع صوت أم كلثوم بنفس الأمل لحياتها وحياة كل المحبين.

* * *

قال منير شاش لمصطفى : شوف البنت معقولة، ومعها قرشان على قرشين من عندك وخلاص. أنا قلت لصفية تعمل حلة محشى ونتعرف عليها. بس هى عيبها الوحيد القصص. أما ليلى فاستشارت - فى فسحة بين حصتين - صديقة عمرها صباح السورية، فأرخت صباح فكها السفلى فى الهواء علامة على أنها تزن المسالة، ثم أغلقته إشعاراً بانتهاء عملية التفكير وقالت بتشكك حذر: «إن كان قد تجاوز الأربعين فلابد من معرفة إن كان فحلاً أم مجرد ديكور، هذه المواضيع لا تقبل المزاح. وأنت يلزمك طفل، ويلزمك على وجه السرعة كما نبهك الدكتور خليل الهندى. ولكنى أقول لك من وصفك العام له: اتكلى على الله».

هكذا كان اللقاء الثانى بين ليلى ومصطفى مشحوناً بالعزم وبما عقدا عليه النية. وعندما دخلا نفس الكازينو فى نفس الميعاد كانت أم كلثوم تردد الشطرة الثانية من أغنية الأسبوع الماضى « ياحب غالى ما ينتهيش.. » هذه المرة أحس مصطفى بارتباك لم يحسه المرة السابقة. فقد كان منفعلا من شعوره أنه على وشك أن يصبح بين ذراعين تحنوان عليه، بعد أن تبخرت فى جفاف الوحدة القاسية لسبع سنوات دنيا الرقة النسائية العاطرة، وغمره حنين جارف لأن يكون موضع اهتمام وحب وعناية شخص آخر، وتذكر كيف ارتفعت درجة



حرارته من شهرين إلى ٣٩، فلم يجد من يناوله قدحا وكان يقوم من فراشه متطوحاً ناحية المطبخ ليسخن الشوربة لنفسه. وصعبت عليه نفسه لأنه عاش طويلاً هكذا مستوحشاً، فاغرورقت عيناه بغشاوة خفيفة من الدمع، أراد أن يداريها فأطاح كوعه بحركة عشوائية بفنجان الشاي من على طرف المنضدة، فقالت ليلى: خير اللهم اجعله خير. وفضل مصطفى أن يكون حديثه عن زوجته الأولى، طليقته، وقال انها: «كانت ست طيبة ومحترمة، لكنها عموماً كانت أفعى، ولعنة لا تحتمل» واختتم كلامه بانها: «كانت تسخر بلسان كالمبرد من كل شئ وهو لا تفقه شيئاً، ولم تكن مثقفة، واتضح لى أن الحب دون انسجام فكرى لا ينفع بصلة». اما ليلى ففضلت أن تحكى له عن أخيها ضابط شرطة قسم العباسية، والثانى المهندس الذى ضاعت فلوسه فى شركة الريان. وكانما قادها توارد الخواطر من سوء حظ المهندس إلى سوء حظ آخر من نصيب شوقية بنت عمها، فقصت عليه كيف تزوجت شوبة من رجل محترم، لكنه اصيب بذبحة فى شهر العسل، فصارت المسكينة تقطع نفسها بين المستشفيات، او تمريضه فى البيت، حتى امسى وجهها كالليمونة. وانهت روايتها بقولها: هكذا فى كل عائلة تجد هذا، وذاك. واحس مصطفى ومض إشارة بعيدة فى الجو، وتردد فى الإجابة عليها، ثم قرر أن الموضوع واضح وليس فى ذلك عيب- فقال بضحك: «الحمد لله عائلتنا كلها من المعمرين، وقلوبنا جميعاً سليمة. ولن تصدقى إذا قلت لك أن لى عما فى السبعين انجب طفلاً من زوجته الثالثة من شهرين فقط.» وسكت لحظة، وفكر فى لمسة تضفى واقعية على حكايته فاردف: «ولد لذيذ جدا. سماه زكى». وضحكت ليلى بسرور بالغ: ربنا يخليه.

وتاملت مصطفى، كان كل شئ على مايرام، البنت، وموج البحر الذى يضرب جانب الشاطئ، وتلك الرقة الهائنة.

المرة الثالثة قل عدد الطلبات فى الكازينو، وكان مصطفى وليلى يحسان أن الكلام قد استوى، وحل وقت قطفه. ومع ذلك بدأ مصطفى بان عصر الثقافة قد انتهى بدخول الفيديو، اما هى فقالت أن الأخطر من ذلك هو وضع العلوم المتدهور فى بلادنا، وأنهت مستشهدة بقولها: «تخيل أن المذيعين عندنا يقولون بالفم المليان بل وتكتب الصحف بالبنط العريض «سمكة الحوت»، على حين أن الحوت من الثدييات وليس من الأسماك. وعلق مصطفى: «ما الذى يمكن أن يقال؟ بيننا وبين أوروبا مئات السنين. عندما حضرت بطولة كأس العالم فى أميركا لمست ذلك بنفسى».

ثم رف صمت فوقهما وشف كجناحى فراشة بكل ما كان يتوق إليه الاثنان. وحكت ليلى باظفرها المفرش فوق المنضدة. وفاتحها بينبوع متفجر من روحه:

- ليلى صراحة أنا أفكر فى الزواج بك ، وأملى أن توافقى . نحن الاثنان مثقفان، وتجمعنا اهتمامات واحدة، وقد تعبت كما تعبت من الغربة. وصراحة لا أتخيل أن ترجعى لمصر وأنت انسانة موهوبة ومثقفة فتقعين فى نصيب رجل ممن يعتبرون أن فى المطبخ مكان المرأة، ودورها. لا يمكن أن يكون مصيرك الاستسلام لتلك الهمجية. واظن أننى لست سيئاً إلى هذه الدرجة. وابتسم خلال الجملة الأخيرة ليكشف عن أنه ليس سيئا بالفعل.

اما هى فأحنت رأسها خوفاً من أن تسوقها سنوات العمر المتقدمة للإرتباط باى كان فقط لمجرد أن يكون لها طفل وأسرة.

وكان مصطفى قد تخطى الرهبة والانفعال فتقدم بصدره للأمام مستنداً إلى المنضدة بمرفقيه وهو يقول بحزم:

- بوسعك أن ترتبطى بالإنسان الذى يقدرك. وأنا سأنهى عملى هنا فى الكويت خلال عامين على الأكثر، نعود بعدها إلى القاهرة معاً.

قالت بنظرة ونبرة هامدة:

- لكنى مضطرة فور انتهاء هذا الموسم الدراسى للعودة الى مصر عودة نهائية.

لم يدرك ما الذى تقصده على وجه الدقة فقال:

- نرتبط هنا ونعيش سوياً حتى أنهى عملى.

قالت:

- لا أستطيع،وإلا فقدت وظيفتى.من ناحية أخرى فإنى أكاد أن أنهار عصبياً من سنوات الغربة، والعيش وحدى، وأنا فى السن التى لابد أن ألحق فيها بالإنجاب. ثم لا تؤاخذنى ما الذى يدفعنى للبقاء هنا أكثر من ذلك؟ لقد ادخرت مايكفى لوديعة فى بنك تدر على دخلا معقولا. أنت إنسان لطيف فعلاً يا مصطفى، ليتنا التقينا مبكراً.

واستفسر بود وهو يبتسم: كم ادخرت إن لم يكن سرا؟

ولمعت عيناها للمرة الأولى بدهشة خفيفة وبسمة مبهمة:

- حوالى عشرين ألف دولار.

قال محبذاً: عظيم.

وسألته: لكن ما الذي يمنعك أنت من العودة؟

- آه. تنهد مصطفى وهو يرى أن أحلامه تكادان تتبخر أمام عينيه:- الحقيقة أننى لم أصل بعد بالمبلغ الذى أحتاجه إلى الرقم المطلوب . ولابد لى من عامين آخرين. فإذا كان بوسعك على الأقل أن تنتظرينى .

- كيف؟ عامان ليسا بالقليل وقد تتعرف خلالهما على إبنة حلال أخرى. الموضوع يحتاج الأن لدقة وتركيز بالغين. لوح مصطفى بيده للجرسون وطلب لنفسه فقط فنجان قهوة. وقال بتصميم:

- لكنى شرحت لك ظروفى. هناك خمسة ملايين مصرى مهاجر أنا واحد منهم. فكيف ارجع دون أن أنهى مهمتى، أنت تعرفين الغلاء بمصر، إذا مرض الإنسان هذه الأيام يموت كالكلب من دون فلوس، وإذا اراد أن يستريح فى مصيف دفع دم قلبه. أخى صلح حنفية ماء كلفته مائة جنيه.

- طيب عدنى على الأقل أن تنزل لمصر مرة فى أجازتك، ومرة أخرى فى نصف السنة لنكون على تواصل.

- لا أستطيع. نطقها بحزم قاطع وآسف أيضاً. هذا سيكلفنى بطاقات سفر ومصاريف ويفسد على خططى المالية كلها، وبدلا من العودة بسرعة سأجدنى مرغماً على البقاء حتى أدخر المبلغ المطلوب.

وتنهد الاثنان. سرحت ليلى ببصرها ناحية موج البحر الغارق فى عتمة المساء، وتذكرت أن عمتها فى القاهرة أوصتها أن تأتى لها بدشداش عربى. أما مصطفى فراح عقله- مع شعوره بحزن كئيب- يصب من تلقاء نفسه تكلفة تلك اللقاءات الثلاثة. وخيم صمت ثقيل فوقهما كقماش أسود سميك سد منافذ الهواء عليهما. وعندما شرع الاثنان يتحركان إلى الخارج وبدأ الجرسون يبدل مفرش المنضدة باخر نظيف كانت أم كلثوم قد انتقلت للشطرة التالية.

* *

ولم ينقض عام ونصف العام إلا وكانت ليلى قد تزوجت مدرس لغة عربية كان يسكن بالقرب منهم فى العباسية، وفى شقتها الجديدة بمدينة نصر نصحها الأصدقاء من ذوى الخبرة بأن تشترى محلاً يقع تحت نفس العمارة بدلا من تجميد مدخراتها فى بنك. ولم يمض وقت حتى امتلأت رفوف المحل بالجهد وبعون الله بشتى أنواع الجبن والبسطرمة والمخللات، وهو الوضع الطبيعى مادام «صاحب المال هو الذى يراعى ماله» كما كان عبد الرحيم يقول لها. مرة أو مرتين عقدت ليلى مقارنة بين زوجها ومصطفى ثم انتهت إلى أن «الرجال هم الرجال فى النهاية».

اما مصطفى، فكان مواظباً على نشر توقعاته بالنسبة لكاس افريقيا، وكان إذا تذكر ليلى يفكر متنهداً: «بنت ممتازة، مثقفة وجميلة، لكنى ألفت الوحدة على ما يبدو».

وكان شعوره بانه قاب قوسين من جمع المبلغ المطلوب يؤرقه، فيصحو فى منتصف الليل بالبيجاما ويشعل نور الصالة ويلتقط الحاسبة الأليكترونية الصغيرة الملقاة على المنضدة دائماً، ويبدأ يحسب من واقع الإشعارات البنكية ما ادخره، وما تبقى له. ثم يضرب الرقم فى سعر تبديل الجنيه المصرى، ثم يضرب الحاصل بالجنيه فى نسبة الفائدة التى تعطى على الودائع. وخلال ذلك أصبح مصطفى المسئول عن قسم التحقيقات الرياضية، مما أتاح له فرصة أخرى بحكم موقعه لكتابة خواطره الأدبية والثقافية فى باب أسبوعى ثابت تحت عنوان: «شاطئ الخواطر»، لاقى بالمناسبة تقديرا واسعاً من القراء. ولاحظ زملاء مصطفى أن عادات جديدة قد نشأت لديه مع اتجاهه الثقافى الحالى، كان يشت بخياله فى اجتماع التحرير أو يلتقط ورقة فجأة فيسجل عليها كلمتين. والف أصدقاؤه وجوده مساء كل خميس فى كازينو بعينه عند منضدة بعينها لا يغيرها، هناك كان يكتب خواطره ويقضى من اجل ذلك ساعات طوالا محملقاً فى الموج الذى يضرب جنب الشاطئ الصخرى، وهو ينقر سطح المنضدة بسبابته.

ماعدا ذلك كان كل شئ على ما يرام. ترى هل نسينا أو اهملنا شيئاً هاماً؟. لا أظن. نعم لم يفتنا شئ.

قصة

فى أماكنها ورحيل

منتصر القفاش

حاول الوصول كثيراً.

ناداها ، فلم تجبه كعادتها، وموجت بأصابعها الستارة الرقيقة.

واصل الغناء وهو ينكر صوته الذى يشذ عما يريده.

- أتريدنى؟

- آه

وعدد لها ما يحتاجه : كوب شاى، قرص ريفو، رفو الشراب الصوف

وأخرج لها : الملعقة وباكو الشاى والسكر والإبرة والخيط والشريط الورقى الأخضر.

نهض وسار نحوها . مسح زجاجها الذى دكن لونه عند التقائه بالرواز الخشبى.

وظل كلبه يتشمم أشياءه ليواصل تقصى أثره.

فى صعوده وهبوطه ، ظل كلبه يتعثر فى درجة السلم المكسورة.

لم يكن النداء ما يدفعه إلى المواصلة ، بل ظل صاحبه الممتد على درجات السلم الخشبية.

عند مدخل البيت ، راح يتقافز متخللا أشعة الشمس ، ومنتظراً تلك اليد، تربت على ظهره ، ثم تحمله فى رحلة الصعود.

رنين التليفون لايكف فى منزله.

وفى أماكنها لاتشكو الملعقة وباكو الشاى والسكر والإبرة..

- لمن ستؤول تركته؟

- لنا



- فى آخر مرة ، كان لايعرف أسماءنا

- لاتنسى خطاباتنا الكثيرة إليه.

انشغل الجميع بالبحث عن كلبه ، حاملاً كل واحد منهم ورقة بها أوصافه المحددة فى وصيته.

وهناك، كان كلبه ، بجسمه الضئيل المعفر، يجوب الأماكن ، يشتممها ويداوم على تقصى الأثر.

فى أماكنها أشياؤه ولا تشكو.

وتوقف رنين التليفون والستارة

ظلت تتموج.

تراب ودانتيل

إبراهيم قنديل

(١) على عفيفى - الشاعر

كان الشوربجى قد أطفأ موقده ولم عدته . رص كراسى الخيزران أربعات أربعات وستف طاولاته القديمة التى ضاع دهانها داخل كشكه الخشبى الضيق . كنس ذلك الجزء من طوار الشبان المسلمين على الطريق العام ، حيث يجلس معظم زبائنه فى المساء ، ورش بقايا ماء دلو الغسيل على الطوار الجانبى، حيث اعتدنا أن نجلس ، خلف الكشك ادخل "فاترينه" السجائر وأغلق الباب الذى ناحيتنا ، وراح يدفع بمبردة المياه الغازية عبر الباب الآخر حتى منتصفها ثم توقف . هز نصفه الأعلى الهزيل المحصوص داخل جلبابه الباهت هزته الكبرى المعتادة ، ورفع وجهه إلى السماء باسطا ذراعيه وكفيه إلى أقصى مدى وزعق:

- ما تخلصنا بقى يا سى على عفيفى يا شاعرا

ثم اهتز جسده كله بعنف ورجع خطوة إلى الخلف وهو يحنى قامته بشده ، وانفجر ضاحكا وهو يسند كفه الأيسر على ركبته اليسرى ويرفع ذراعه اليمنى منتصبة على جسده المنحنى مادا سبابته لأعلى . وراسه فى هذا الوضع التمثالى ، الذى يستمر عادة لعدة ثوان ، قرب ركبتيه ، وشعاع أصفر من ضوء المصباح المركب فوق النصبة ينعكس لامعا على شعره المصفف مشدودا إلى الوراء كممثلى أفلام زمان.

وككل ليلة نؤخره فيها ويؤدى هذا المشهد رفعنا جميعنا أبصارنا لا شعوريا إلى الشرفة المطفأة والمهجورة بالطابق الخامس، الأخير، بالبناية التى لايفصلها عنا سوى عرض الطريق الجانبى الضيق، حيث كان يقيم صديقنا على عفيفى، الشاعر ، قبل أن يرحل عن كفر الشيخ منذ ثلاث سنوات إلى القاهرة ليعمل بإحدى المجلات الأدبية . وحيث أقام لسنين أبوه عم عفيفى سليمان، الذى كان شاعرا والذى رحل عن الدنيا كلها وحيدا بمسقط رأسه بإحدى قرى المنوفية قبل عدة سنوات.

ثم يعتدل الشوربجى واقفا، يلتقط سيجارته من على سطح مبردة المياة الغازية. يجذب منها نفسا طويلا تتعقد له ملامحه . يميل بكتفيه ورقبته إلى الخلف قليلا ويبسط ذراعيه أمامه بحركة مسرحية أخرى. ويواجهنا بسحنة مودة مجدورة غائمة العينين وأسنان سوداء غير منتظمة من وراء الدخان والكلام:

- جرى إيه يا أسيادنا؟.. عايزين تنام! .. جرى إيه يا عاطف بيه؟! جرى إيه يا دكتور أيمن.. إيه يا سى إبراهيم يا قنديل؟!

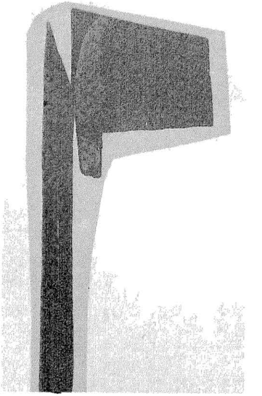
ثم يضحك ذات الضحكة العالية المفتعلة وهو يحنى قامته انحناءة قصيرة سريعة هذه المرة.

الشوربجى يعرفنا جميعا منذ بدأنا نجلس عنده فى أمسيات الصيف ونحن طلاب بالجامعة، بل وقد عرف بعضنا صبية أو أطفالا فى أيدى آبائهم . لذا اعتاد على التباسط معنا، تباسطا كثيرا ما يتعدى حدود اللياقة، كما اعتاد على مغالطتنا فى الحساب دون حياء أو مواربة ، خاصة حين كبرنا، لندفع دائماً ضعف حقه تقريباً ، وكأنه موقن أن شيئاً ما يشدنا إلى الجلوس عنده حتى وإن غضبنا وقاطعناه ليوم أو يومين.

نهضنا . سحب ضياء كتابه وعلبة سجائره وقداحته، فى قبضة واحدة . وهو يكمل لى كلامه عن الحزب الناصرى . عدل عاطف ياقة قميصه، والتفت إلى اليسار البعيد حيث يقبع على ناصية الشارع بيت أبيه. أغلق زرا آخرا من أزرار بلوفره الصوفى المقبش الخفيف، ولاحظت ظلت أصابعه مستقرة على نعومة الزر وعيناه هناك. بينما إتجه عماد إلى الشوربجى ليدفع حساب الليلة بدلا منى مرة أخرى. سعل أيمن واستدار يبصق على الأرض ثم أخرج منديله ومسح به على شفتيه وأعاده إلى جيبه . وشرعنا فى السير . سحب الشوربجى سلك المذياع التليمصر القديم الذى يستقر على رف صغير يغطيه السناج أعلى يمين النصبة . هبط سكون مفاجىء مما سكتت وردة وانقطعت الموسيقى.." احضنوا الأيام.." . كانت أول مرة أحضر حفلا غنائياً لنجم معروف . مسرح صيفى بالإسكندرية . بعد منتصف الليل، وكنت قد انتهيت فى الصباح من امتحانات أولى سنوات الكلية . ووجدت نفسى فجاة أقف وجها لوجه أمام وردة . بفستانها الأبيض المزدان بورود خضراء وصفراء زاهية على الأكتاف والصدر وشريط من حرير أزرق على الخاصرة ، تغنى "احضنوا الأيام" وبجانبى على عفيفى.

(٢) جمال عبدالناصر - الزعيم

كنا كعادتنا أكثر الليالى قد تحدثنا فى كل شىء تقريبا



وكان الحديث عن الحزب الناصرى قد أثير قبيل قيامنا بدقائق ، حين قال ضياء أنه سمع من معارفه وأصدقائه الناصريين بالقاهرة أن الحزب سيعلن رسميا قريبا.

رفع عاطف يُده محييا حارس عمر أفندى الليلى بالناصية المقابلة ، ثم انعطف وبجانبه أيمن إلى الطريق العام ، شارع الجيش ، فى عكس اتجاه بيوتنا . عادة حين تنتهى جلستنا عند الشوربجى والليل لم ينتصف بعد لتمشى كلنا أو بعضنا لساعة أو أكثر قبل أن نعود إلى منازلنا. مشى عاطف. وأيمن صامتين ، وخلفهما سرت أنا وضياء وعماد الذى قال وهو يلحق بنا بعد أن فرغ من دفع الحساب:

- وأنت فرحان يعنى يا سى ضيا بالكلام ده؟! .. حزب ناصرى يا بنى يعنى عبد الناصر ، يعنى ثورة شاملة .. يعنى معارك تحرير يعنى اشتراكية! مش شوية اللافندية بتوعك دول!

فالتفت إليه ضياء مقهقهاً ومندهشا:

- إيه يا بنى ؟!.. فيه إيه .. إنت على طول بادىء من نقطة الغليان كده؟!.. أنا قلت خبر .. مجرد خبر..!

لم يكن عماد منذ عرفته ونحن صبية صغار بمنظمة الشباب. قبل ربع قرن تقريبا، يترك فرصة مهما بعدت للتعبير عن تعصبه الشديد لعبد الناصر بصورة كثيرا ما أغضبت الجميع، بما فيهم صديقه الحميم ، الناصرى المخلص وزميل الصبا بالمنظمة ، ضياء.

لم أكن منتبهاً ولم أدر ما الذى قاله عماد أو ضياء وجعل أيمن ينفجر ضاحكا ويتوقف لينضم إلى النقاش . كنت أحاول أن أتذكر كم مرة دفع عماد الحساب فى دورى وبكم أنا مدين له.

- يا اخوانا ارحمونا وأرحموا نفسكم بقى..! بتتكلموا فى إيه؟.. هوا الأصل وهوا فى إيده السلطة .. السلطة المطلقة.. كان نفع عشان الصورة وهيا على الهامش تنفع؟!

وقطع أيمن ضحكته وهو يكمل ملتفتا إلى عاطف:

- قوللهم والنبى يا عاطف بيه!.. وبعدين وطوا صوتكم شوية .. إحنا جنب مديرية الأمن.

انخفضت الأصوات فجاة وكثر الضحك نصف المكتوم ، ورفع عاطف يده محييا الشرطى الواقف يغالب النعاس بمدخل بوابة القصر القديم الجميل بين مدفعى زينة من مخلفات الثورة العرابية. ثم عاد الجدل من جديد، أكثر احتداما وحدة وقد صار أيمن طرفا فيه.

- ليلة سودا باين عليها..!

قال عاطف عن يمينى وهو يمسك بذراعى ويبطىء السير لنتخلف عن الأخرين. كنا بين السنترال وكازينو ناصر أكبر مقاهى البلد وأكثرهم سهرا. توقف عاطف والتفت يسارا متأملا المقهى الكبير وضجة زبائنه المكدسين على طواره العريض وعلى هامش من أسفلت الطريق . ثم عاد والتفت إلى . بدا وكأنه سيقول شيئاً غير أنه ظل صامتا وواصل السير.

كان أيمن وعماد وضياء قد سبقونا وقطعوا الإشارة التى تومض بنور أصفر مترب . ليعبروا الميدان الذى تتوسطه دائرة كبيرة مرتفعة يغطيها العشب وسياج من شجيرات متفرقة كانوا يعبرون طوارها الدائرى العريض إلى امتداد شارع الجيش المشجر على الجانبين وفى الوسط، فى مسارنا المعتاد إلى قرب حديقة صنعاء على مشارف المدينة.

قطعنا الميدان وسرنا وراءهم على الطوار الأيمن ، بمحاذاة جانب محطة المياة القديمة ومصلحة الطرق والكبارى حيث كان يعمل عم عفيفى ثم ديوان عام المحافظة . الطوار أمام مبنى المحافظة بلاطاته المنسقة فى تقاطعات حمراء وصفراء نظيفة ، يمتد بطوله سياج متصل من شجيرات متوسطة الارتفاع مشذبة ومغسولة. ومن ورائها شريط عريض من العشب تتخلله أحواض الزهر وممرات البلاط. ثم السياج الحديدى الذى يربض خلفه المبنى ذو الطوابق الثلاث الذى يجدد كل عام أو عامين، واجهته تضوى فى نور كشافات الصوديوم العملاقة . وعاطف عن يمينى كانت أصابعه تداعب أوراق شجيرات السياج وهو ينظر أمامه صامتا.

تجاوزنا وحدة الطب البيطرى التى تختفى وسط الظلام وأشجار الكازوارين الكبيرة العالية ، وڤيللتى سكرتير عام المحافظة والمحافظ على الجانب الأخر من الطريق . كان السياج الحديدى الممتد بطول واجهة الڤيللتين قد توارى منذ سنين وسط جدار سميك من الخضرة، ومن ورائه انعكست أنوار الحديقتين على ما يبدو من قمم الأشجار والشرفات.

كانت الخامسة ، مغيب يوم خريفى كهذه الأيام ، ولم يكن قد مر عام على وفاة أبى . وأنا وأخوتى نفترش الأرض أمام التليفزيون ، وخالى القادم من كفر الدوار لزيارتنا يجلس على أحد المقعدين اللذين تتوسطهما منضدة خشبية مستديرة. تسمرت أمى بباب الغرفة وبيدها صينية الشاى،



قال أنور السادات..". . ومن أشجع الرجال.." فصرخت أمي وارتطمت صينية الشاى بالأرض. وأمام بيت المحافظ وقفت غائباً عن الوعي ألهث وأبكي وسط ألوان عديدة من رجال ونساء وصبية وأطفال راسي .منضغط في خاصرةعم أحمد أبو العز الذي كان أقدم جزاري المدينة وكنا نسميه "أبو صفارة" وقد استأصلت حنجرته وصار شيء معدني صغير يبرز من داخل رقبته أسفل تفاحة آدم وصوته المشوش بالصفير والفحيح يبدو غاضباً دائماً. كان وجهه محتقنا يكاد ينفجر وجسده البدين ينتفض كله بالنشيج وجلبابه الأبيض الخفيف المبقع بدم قديم ينضح من كتفيه إلى بطنه بعرق غزير. وكان حافيا.

كان اكثرنا حفاة وبلبس البيت، وكنت حافيا ، وبكعبى الأيمن شظية كبيرة من زجاج كوب شاى ياسين الذى كنا نقول انه لاينكسر.

فى طريق العودة مشينا على طوار الجانب الآخر من الطريق كالعادة ، تقاربنا ونحن نسير أمام مستشفى الصدر . كانت فى وقت ما مضى تعتبر خارج حدود المدينة، وحيدة معزولة عن العمار ، وكان ثمة ترعة صغيرة تنساب بمحاذاتها عمودية على شارع الجيش وممتدة فى طريق المحلة إلى قرب قريتنا . وكانت أمهاتنا تخيفنا من الذهاب إلى هناك. توقفنا جميعا هنا. على الناصية ، وأمامنا الميدان مرة أخرى، أسفل اللوحة المعدنية الزرقاء الكبيرة حيث يشير سهمان يمينا إلى المحلة وبلطيم وسهم عريض أمامى إلى وسط البلد والإسكندرية.

اغتنم عاطف لحظة صمت عقب انتقاد ساخر من أيمن إلى عماد، وقال وقد عاد وجهه صافيا كالقمر:

- مش ها نروح؟

- لأ.. لسه بدرى.

رد عماد وضياء ، في وقت واحد تقريبا . فأشار أيمن إلى وهو يسألهما:

- والراجل اللى وراه سفر وتوضيب شنط ده؟!

- أنا هاروح وانتو خليكو براحتكم.

قلت. فقال عاطف على الفور:

- وانا كمان هاروح.

- خلاص .. نوصلك لحد شريط القطر

قال ضياء واضعا ذراعه على كتفى وهو يهم بالحركة .

وانعطفنا يسارا، في الطريق العمودى على شريط القطار، عن يميننا السياج الحديدى الذى يمتد بطول الفناء الخلفى الكبير المظلم للسنترال وعن يساره جزيرة وسط الطريق بشجيراتها الكثة الشعثاء ومن بعدها، على الجانب الآخر للطريق ، ظلام واجهة محطة المياة المهجورة تقريبا وأشجارها العالية الداكنة وصهريجها الشاهق شاحب فى الظلام . السماء فى الأفق البعيد أمامنا داكنة . ليل بلا قمر . تضم تحتها ظلاك حادة غير منتظمة من أسطح بيوت نصف البلد القديم ، تناثرت فيها بقع ضوء شاحب بعيد ، خلف شريط القطار الذى يحجبه صف مساكن السكة الحديد القديمة ذات الطابق الواحد الممتد عموديا على نهاية طريقنا ، التى تتسع فيما يشبه ميدانا . هناك يحتل الناصية اليمنى لكها مبنى مجمع المحاكم ، ثم يقابله ، إلى اليمين أيضاً ، مسجد جمال عبد الناصر ، عديم المئذنة، قابعا فى ظل مصباح شارع وحيد وقبته تكاد قمتها تختفى فى الظلام.

(٣) ولد وبنت

وجه طفل في السادسة أو السابعة ملتصق بزجاج نافذة الميكروباص السوزوكى الصغير يغالب النعاس ، بجوار أمه بالمقعد الأوسط . وبجانب بابه المفتوح وقف السائق الشاب يدخن سيجارة وينتظر الركاب.

فى ذلك الفراغ الضيق الذى لم يرصف ولم يبلط أمام باب المسجد كانت هذه العربات البالغة الصغر تجد لها موقفا لركاب سنحا، الضاحية التى لازالت تحمل اسما فرعونيا على بعد ثلاثة كيلو مترات من المدينة.

كانت الساعة قد تجاوزت منتصف الليل، والصيف كان قد مضى ، ولم يكن يبدو ثمة مشاة بطول ما نرى من شارع صلاح سالم، الذى توجد على امتداده حتى طرف المدينة الغربى جميع مواقف السيارات والتقاطع المؤدى إلى محطة القطار.

توقفنا ، وكان الجدل الدائر بين أيمن وعماد وضياء قد هدأ تماما خلال الدقائق السابقة وربما انتهى. كثيرا ما اعتدنا أن نفترق فى هذا المكان فى نهاية تمشيتنا الليلية وحدى أعبر الممر الضيق بين اثنين من مساكن السكة الحديد إلى بيتى فى طرف المدينة، عند المقابر ، أحيانا يرافقنى عاطف قليلا، حين يكون مقيما ببيت أهل زوجته ، وأحيانا عماد، حين يكون بيننا كلام نود أن نكمله أو حين يرق لحالى ويرافقنى إلى قرب مسكنى ثم يعود وحيدا مشوارا طويلا إلى مسكنه.

افترقنا . هم فى شارع صلاح سالم، إلى وسط البلد، عن يمينهم مجمع المحاكم وعن يسارهم جامع عبد الناصر، وأنا فى الاتجاه العمودى ، عن يمينى الجامع وعن يسارى ساحة مبنى مباحث أمن الدولة الجديد، التى يطوقها جنزير غليظ نصف دائرى لأكثر من مائة متر ، وعلى رأسها مخبريحمل جهاز لاسلكى واقف يدخن.

كنت أعبر الفتحة الضيقة إلى شريط القطار حين فاجأنى صوت عماد من خلفى:

- أعمل إيه .. ما هنش على أسيبك لوحدك الشوية دول وانت راجل مسافر كمان يومين..!
- إبن حلال..!

قلتها فرحانا وصادقا . كنت أفكر لحظة فاجأنى صوته فى شخص عرفناه زمان، أيام المنظمة.

- فاكر يا عمدة الشاعر الحليوة اللى عمل لنا مرة مسرحية من قصايد زكى عمر وسيد حجاب واحنا فى المنظمة؟
- آه.. تاج .. تاج الدين محمد تاج الدين.. ياه .. إنت إيه اللى فكرك بيه دلوقتى!
- إلا هوا فين دلوقت..؟
- ما عنديش فكرة .. لأ.. استنى .. افتكر محمد اخويا قال مرة إنه بره .. فى السعودية أو الكويت مش فاكر.
- هوا كان قريب عم عفيفى أبو على ، مش كده؟
- لأ .. أظن أبوه كان بيشتغل مع عم عفيفى فى الطرق والكبارى ، بس أنت إيه اللى فكرك بيه دلوقتا

بعد أن قطعنا شريط القطار، والخرابة الواسعة أسفله، انعطفنا إلى الشارع المرصوف الوحيد بالعزبة الجديدة، الذى يبدأ بمصنع الثلج من ورائنا وينتهى بالمقابر هناك فى الأفق المظلم البعيد. حين جئت إلى هنا مع أبى لنشترى بلاطا لبيت عمى، من ورش البلاط التى كانت منتشرة أسفل شريط القطار ، قبل ثلاثين عاما، لم يكن هناك غير هذا الشارع يمتد ترابا بين صفين متقطعين من منازل صغيرة فقيرة وسط الحقول. الشارع صار حيا عشوائيا كبيرا ، أكبر أحياء المدينة كلها وأكثرها سكانا. شوارع عديدة غير مرصوفة يغطيها الوسخ والوحل والذباب ، بيوت ضيقة مكدسة بلا طلاء بلا أرصفة، سكانها حرفيو المدينة وصغار باعتها وصغار صغار موظفيها والنازحون إليها من طلاب العلم من القرى المجاورة.

تحدثنا أنا وعماد ، كالعادة حين نكون وحدنا ، فى مشاكلنا الزوجية . ولما أشرت إلى أننى سيصلنى فى الغد مبلغ من ناشر الكتاب الذى ترجمته وأسدد له ديونى، أقسم عماد جادا وهو يضحك أنه لن يأخذ فلوسه سوى بالدولار بعد أن أسافر.

وعند التقاطع الأخير قبل المقابر افترقنا ، عماد يمينا راجعا وأنا يسارا فى الشارع الترابى الطويل حيث فى آخره مسكنى ومن بعده محارق القمامة والحقول.

مداخل البيوت مظلمة ضيقة، والجدران تطفح عليها الرطوبة، والنوافذ والشرفات الصغيرة وغير المنتظمة أكثرها معتم ، ضوء شحيح ينفذ من بين شقوق بعضها ، مصابيح الشارع القليلة تحيطها هالات منفشة من نور أصفر واهن. سكون لايقطعه سوى ما يعبر الجدران والنوافذ هنا وهناك من موسيقى السلام الجمهورى فى ختام الإرسال التليفزيونى.

رفعت بصرى عن الأرض تلقائيا وأنا أعبر التقاطع الكبير حيث يقطع شارعنا أعرض شوارع الحى. لألتفت يمينا كالعادة حيث تنفرج نهاية الشارع أكثر اتساعا لتطل على جانب كبير من المقابر. غير أننى توقفت فجأة وقد شعرت بحركة عن يسارى.

ضحكة طفولية خافتة. دائرة ضيقة من ضوء أسفل عمود النور على الناصية ، التراب ممهد ونظيف وقد خط فيه بشىء حاد مستطيل كبير مقسم إلى ستة مربعات . قدم طفولية عادية وسط مربع وأمامها وسط المربع التالى قرص مستدير كانه علبة ورنيش أحذية، والقدم الأخرى والساق معلقة فى الهواء . جلباب رث فضفاض يغطى الركبة، وفوقه سترة بيجاما قديمة واسعة مفتوحة . شعر بنى مترب غزير محلولة إحدى ضفيرتيه. وخارج حدود المستطيل مباشرة ، وفى المواجهة، طفل يجلس القرفصاء متأهبا، فى بنطلون أسود كالح وفانلة غبراء برقبة، على شفتيه ابتسامة تحد كبيرة تلمع فوقها عينان سوداوان واسعتان وخصلات شعر أسود مجعد طويل تحت ضوء المصباح.

رفعت البنت ذراعها ، ضمت بأصابعها النحيلة المتسخة ضفيرة شعرها المحلولة وقفزت فى الفضاء.

الديوان الصغير

مختارات من قصائد الشاعر الكردي:

شيركو بيكه س

اختيار وتقديم :

طلعت الشايب

قصائد لا تنسى الفقراء !

هو أحد شعراء الإنسانية الكبار، رأ الموجة فيأتيه الماء ويهديه أجمل الأنهار ، يكتب بمداد من شعاع فتأتيه الشمس وتهديه كتابا، يشعل عشق الفقراء فى قلبه فيأتيه المستقبل ويهديه سعادة هذه الأرض... نقرأ شعره ، فنصبح فى قلب القلب من ذلك كله . الشاعر الكردى شيركوبيه س - من مواليد السليمانية فى كرد ستان العراق فى ١٩٤٠ - صوت شعرى جميل ، يضعه شعره فى مصاف لوركا وأراجوان ونيرودا وناظم حكمت ورسول حمزاتوف وكل الكبار الذين أحبوا الحرية والكرامة الإنسانية وأنشدوا للإنسان والمستقبل الأجمل ، وهو شاعر وابن شاعر معروف اسمه فائق بيكه س (١٩٠٥ - ١٩٤٨) يعتبره الأكراد رمزا من رموزهم الوطنية . أنطقت طبيعة كردستان وتراثها وظروفها شيركو بيكه س بالشعر مبكرا ، حفظ أشعار "كوران" و"هه ردى" عن ظهر قلب، وفى أواخر الستينيات أتقن اللغة العربية فبدأت رحلته الطويلة مع إبداعها الفنى ، له مجموعات شعرية من بينها "ضياء القصائد" - ١٩٦٨ و"هودج البكاء" - ١٩٦٩ و"من اللهب أرتوى" - ١٩٧٣ و"الغزالة" - ١٩٧٦ و"الفبش" ١٩٧٨، "أنشودتان جبليتان" - ١٩٨٠ و"الأنهار" - ١٩٨٤ و"الصقر - ١٩٨٥ ، وقد صدرت ترجمة عربية لمجموعتين له هما "مرايا صغيرة" - دار الأهالى بدمشق ١٩٨٨ ترجمة مجموعة من الأدباء الأكراد - و"ساعات من قصب" - دار المدى بدمشق ١٩٩٤ ، ترجمة : "جلال زنكابادى وكريم ده شتى ومحمد موكرى-" ، والمختارات التى نقدمها من المجموعتين الأخيرتين.

فى هذه النماذج من القصائد القصيرة ، يقول شيركوبيكه س الكثير بأقل قدر ممكن من

الكلمات ، يلتقط جزئيات صغيرة من الحياة والكون لاتبصرها إلا قلة من العيون والعقول اللاقطة، لينطلق منها إلى عالم رحب ، شجرة واحدة تبكي، فيلتقط النهر دموعها ويصوغها للسمك حراشف، زهرة يخنقها العليق ، وعندما يستقيم عودها تظل تتلوى حتى الموت من عذاب لونها الشاحب ، محبرة تلقى بنفسها من فوق رف في غرفة ما في سنتياجو، ترفض أن يمتلىء قلم بحبرها عنوة ليأسر كلمة من كلمات نيرودا المحلقة.

الجبل شاعر والشجرة قلم وأعماق النفس البشرية ساحة العالم الحمراء ينتفض فيها عشاق الحرية . شاعر يمزج في شعره بين الهمَّين الخاص والعام، إنسان بلاده الفقير وأحلامه اليومية البسيطة وكلمات "لوركا" القتيلة التي ترتدي عليها كل الكلمات الجميلة والبريئة في العالم ربطة عنق سوداء ! من نهر الفرات الذي يسعل ويأخذ أمواج لحيته بيده، ويطلب منه أن يقول شعرا للفقراء ، إلى رغيف الخبز الذي يبكي لأن الأمير سيأكله.. قصائد تمسك بالجوهر دون ثرثرة ، وتنطلق بالقارىء نحو حدود الدهشة ، صاحبها لايعبأ بعيون بعض الكلمات الجواسيس وراءه، ولا بأفخاخ مفردات لم تعد تراود مخيلة الغد، وشاعر قادر على تمرير خيط الشعر من خرم إبرة الفكر مهما كان ضيقا... حتى في الظلام كما يقول...

عاد شيركو بيكه س إلى كردستان العراق في عام ١٩٩١ بعد سنوات قضاها في الغربة - حصل على جائزة الدولة في السويد والتي تمنح لأفضل شاعر أجنبي - وشارك في الانتخابات ودخل البرلمان، وعين وزيرا للثقافة ولكنه استقال بعد وقت قصير احتجاجا على بعض الممارسات اللاديمقراطية ، وكما يحدث دائماً .. ذهب السياسي وبقي الشاعر.. ذلك العصى على القولبة والتحجيم!

ط ش.

قنديل

في آخر الليل، كل ليل ، أقول لقلمي هامساً : إذا كان قنديل شعرك لايضيء إلا بدم شهيدٍ جديد، فلتشلّ يدك ، ولتَعَم لتعش الناس ، ولتمت القصائد

كمان

علقت على صـــدرك وردة ، بشكل "كمان" صغير ، آه.. وحين مشيت أمامي ، كنت أسـمع الكمـان يعـزف ، وعلى إيقاعه ... آه .. كنت أرى رقصة نهديك الرشيقة!

رواية

تلك الرواية التي أعطيـتـهـا لك، وأرجعتها بعد القراءة، وضعتها في مكانها داخل مكتبتي الصغيرة، حينذاك تجمعت القصص القصيرة حولها، وكانت تحكي لها رحلتها الأخيرة مع عينيك ، كنت أسمعها وهي تقول : تلك الجميلة تعشق القصص ذات القوام الطويل، ولا تحب أن تنظر إلى قصيرات القامة مثلكن، وبعد فترة رأيت، ولأجل عينيك ، جميع القصص القصيرة قد تحولت روايات!!

الشاهدة الوحيدة

تقاطع شارعين .. هو الصليب! بقعة دم.. هي الجريمة الجديدة وعصفورة على السلك ، هي الشاهدة الوحيدة التي لن تدعوها أية محكمة أبدا!!

أمثلة!

وحولنا كير من الأشياء متذبذبة، مثلا : الطقس وسعر الحاجات ، وهناك كثير من الأشياء حولنا ، صامدة حقا ، ولا تغير رأيها مطلقا مهما كان الطقس سيئاً والحياة متغيرة ، ومنها مثلا: الرقابة ، وصحافة بلادي!

زواج

كلمة ربيتها في مهد جمرة، وحينما كبرت ، تزوجت بسلاح أحمر الشعر، وأنجبت ثورة!!

عرش

في منتصف الليل، تربع الفكر على عرش الكلمة الفقيرة ، وفي الفجر سجد الملك لجمال القصيدة!



مأساة

قال لوركا: بالأمس قتلوا واحدة من كلماتي ، فجلست مع قصائدي في مجلس عزائها، واليوم ، ومن أجل الكلمة الشهيدة ذاتها ، لبست كل الكلمات الجميلة والبريئة في العالم واحدة.. واحدة .. ربطة عنق سوداء .. حزنا عليها!

ساقية

في إحدى قاعات "نيويورك" هشموا رأس قصةٍ زنجية، فسالت دماء الحوارات على كتفي المسرح وعنقه ، وشقت سواقي ، ولما أراد رجال الأمن أن يضعوا في يديها القيود، نبتت للسواقي أجنحة، وغدت هذه المرة قصائد!

الفرات

غالبا ما يجيء الفرات وهو يسعل ، ويجلس إلى جانبي، حيث يأخذ أمواج لحيته بيده وهو يقول: قل شعرا، فالذي يبقى ، حتى النهاية، هو مائي ، وتلك القصائد التي لاتنسى الفقراء!

مفتاح

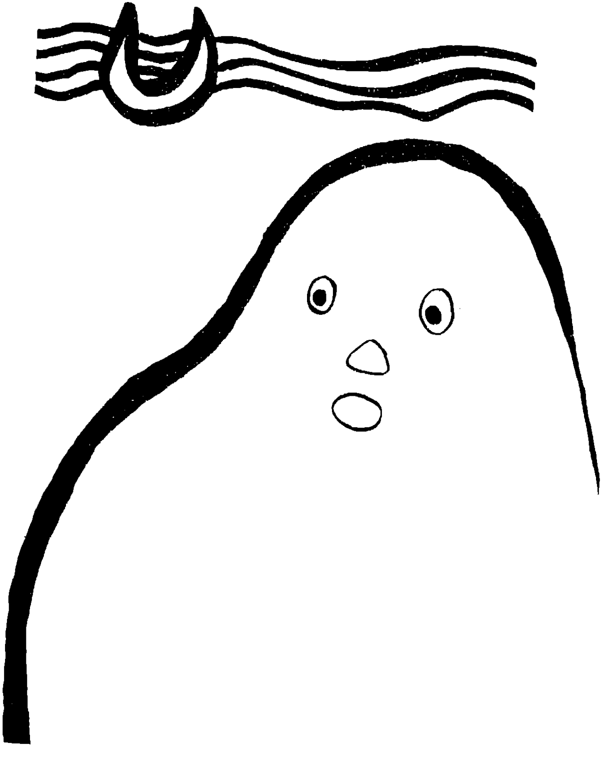
في أقاصي الدنيا، أبكت كارثة مفتاحا ضائعا، لأنهم لم يبحثوا عنه، وحطموا باب المدينة عنوة!

أحبهم!

أنا أحب جميع ينابيع وطني، ولكن أحبهم إلى قلبي ، ذلك النبع الذي روى ظمأي كثيرا ، أنا أحب جميع قصائد بلادي، ولكن أحبهم إلى نفسي ، تلك الحديقة التي قدمت لي أجمل الوردات ، أنا أحب جميع المعلمين الطيبين في وطني، ولكن أحبهم إلى قلبي ، من علمني أول الحروف ، كذلك أحب جميع شهداء وطني ، ولكن أحبهم إلى قلبي الشهداء الذين طاردوا لأول مرةٍ الخوف في بلادي!!

أمي

حين كبرت، رأى معصم يدي اليسرى كثيرا من الساعات، ولكن قلبي لم يفرح بها بقدر فرحته، حين كانت أمي تعض معصمي اليسرى، وتصنع بأسنانها وأنا



طفل .. ساعتها على يدى!

غرفة!

استطاع شعاع أن يفلت من قبضة سنارة ، هرب .. وفي الطريق تعثر بمزمار ، فوقع وأدمى رأسه، ثم نهض والتفت فرأى باب غرفة "كنفاني" مفتوحا على مصراعيه، مع الدم دخل، وحين أشعلت "أم سعد" قنديل الغرفة ، تلونت كل الحكايات بلون الرمان!

تعمق!

حين تعطش ساقية ، تؤلم قلب نهر، وحين تحبس حزمة ضوء، تجعل الشمس ساخطة عليك، وفيما لو جرحت الشمس، تجعل من الدم عدوا لك، وكل من عاداه دم الضياء سيقتله الظلام!

رماد!

كنت أداوى جرحا في صدر أحد الأقمار برماد إحدى كلماتي المحترقة، وقتها.. تحول رماد كلمتي إلى زهرة متسلقة، وعادت تلتف حول قامة قصصي المتشردة!!

محبرة

محبرة خضراء ، رمت بنفسها من فوق رف في غرفة بـ "سنتياجو"وبعد دفنها ، عثروا في علبتها على قصاصة ورق ، كتب عليها :"لقد قتلت نفسي ، لأن أحد الأقلام امتلأ بحبري عنوة، كي يأسر سربا من كلمات "نيرودا" المحلقة.

إطلالة

من نافذة غرفة ما ، من سياج حديقة : باقة زهور ، ومن جيب قميصي قلمي ، أطلوا برؤوسهم : الفتاة لحبيبها، الزهور للأطفال وقلمي لقصيدة شعر ، تصور الفتاة وحبيبها ، والزهور والأطفال مجتمعين!

قضبان

في ورشة حداد ما ، نهضت واقفة ، عدة قضبان مفتولة ، هددت وسلطت غضبها على أتون الموقد، حين سمعت إنهم ينوون تغييرها من نافذة لمكتبة

عامة، إلى باب لسجن يوصد على قمر شعرٍ معتقل!

على سلالم الخوف

على سلالم الخوف، كان الظلام ينزلق كلص بهدوء إلى أعماقي، ولما وصل إلى السويداء أراد شيئاً ما ، وعلى حين غرةٍ، أشعلت حبك فاحترق الخوف والظلام!

هدية!

حين تكتب بمواد من شعاع ، تأتيك الشمس وتهديك كتابا، حين تقرأ الموجة ، يأتيك الماء ويهديك أجمل الأنهار ، وحين تشعل عشق الفقراء فى قلبك ، يأتيك المستقبل، ويهديك سعادة هذه الأرض!

غصن!

بينما كنت ماضيا ، عانق غصن ما إحدى قصصى، فانتظرت حتى افترقا عن بعضهما ، فإذا بى أرى قصتى قد غدت سرب أطيار، والغصن صار قلمى!

تناثر!

عندما دخلت، أضحت نظراتى فراشة تحوم فى أجواء القاعة ، حتى استقرت على تلك الوردة التى تزين شعرك ، وحين نزعت الوردة وقدمتها لغيرى، فى تلك اللحظة.. تناثرت فراشة نظراتى بين أصابعك.. دون أن تعلمى!

بضعة حروف!

مرة رأيت إحدى قصائدى "لوركا" ، وهى تنهض وقبالتها إحدى قطع "غسان" النثرية ، وفى وقت واحد، فى لحظة واحدة، فى وسط القدس، وفى وسط غرناطة ، تعانقا بحرارة ، وحين امتزجا بالحب، أضحى بعض حروفهم سلاحا وقنابل لخنادق الثوار.. والبعض الآخر خبزا، والبعض الآخر الأخير زهرات.. تزين صدور العشاق فى العالم!

حلم!

فى السوق ، أحس رغيف خبز بالنعاس ، وما لبث أن نام فى بردعة إبراهيم الحمال ، وراح يحلم! فرأى أنه عاد وصار عجينة كرة أخرى ، يريدون

أن يصنعوا منه عنوة رغيفا للأمير، وحين وضعوه فى التنور بكى، ومن شدة فزعه استيقظ! وحين عاد إبراهيم الحمال، مسح الرغيف الباكى عينيه وضحك له وقال: يا فرحتى، لأنك ستأكلنى، وإن الكابوس الذى رأيته لن يتحقق!!

سجون!

تأملوا، فى نجمة دواود، ستة سجون مثلثة. فى وسطها: قمر أم عربية موشح بالسواد .. تأملوا!!

حالات!

حين واجهت المشاعل، أضحى وجهى موقدا لحكاية ترتجف بردا، وحين واجهت أمواج البحر، أضحت يداى جداول للوحة فنان كانت على وشك أن تذبل من الظمأ، وحين واجهت الجوع، تحولت أعماقى إلى ساحة العالم الحمراء، لينتفض فيها عشاق الحرية!!

ملايين البشر!

تمردت زنزانة على قلقها، وأضربت عن فتح أبوابها، مطالبة بهدم جدرانها. اجتمعت "الباستيلات" وألقت القبض على الزنزانة، وعلقتها بنفسها وقالت لها: من تعرفين؟! من حرضك على هذا؟! لم تصمد الزنزانة إزاء ذلك الألم الرهيب، فاعترفت مرغمة .. وكتبت بيدها لمحكمة الباستيل: أسماء ملايين البشر:

جذور!

إذا النجوم والغيوم والرياح والشمس، لم تبصر المجرمين وهم يقتلون، وأصم الأفق عنهم أذنيه، ونسيتهم الجبال والمياه، فلابد أن تراهم شجرة وحيدة، تكتب على جذورها أسماءهم!!

ههنا!

ههنا الليلة، الجبل شاعر، الشجرة قلم، السهب ورق، النهر سطر، والحجر نقطة... وأنا علامة تعجب!!

؟

على مرأى من السماء سرقوا الغيم، على مرأى من الغيم سرقوا الريح، على



مـرأى من الريح سـرقـوا المطر المدرار، وعلى مـرأى من المطر، سـرقـوا الثرى،... وفي الثـرى دفنوا العـيـون التي شـهـدت اللصوص!!

حريتي!

من فرط مـا تضورت حـريتي جـوعـا، وتوقـا إلى الرغـيف، انـقـضت على قـمـر أشـعـاري ، اختطفتـه ، هـشـمـتـه، ولذا.. أمـسي شـعـري يتمرأى كل ليلة ، مثلوما حتى النصف!

أعناق!

عنق قـصـيــدتي ، عنق أمي، وعنق بـلادي، طوقت الأولى بـالـغــيـم ، حل أسـبـوع هطول الألحان، طوقت الثانيـة بعمري، حل شهر انهمار الحب ، وحين طوقت الثـالثـة بتـاريخي.. حل عـام مطر الورد ، مطر الجراح، ومطر الشهداء!!

اللص!

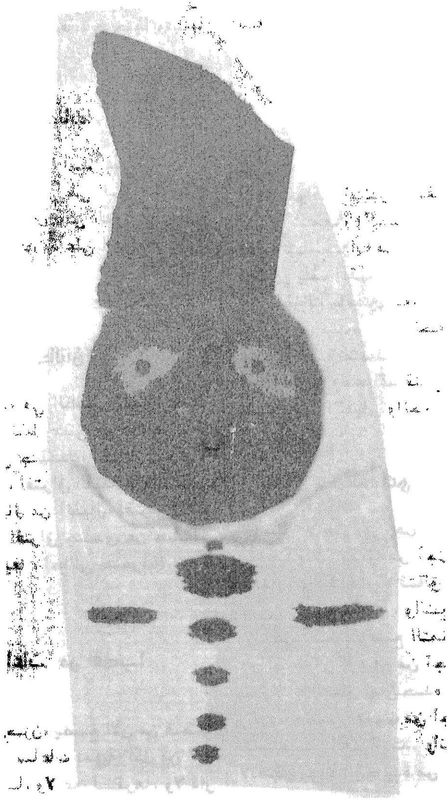
كل صـبـاح ، حين اسـتـيـقظ في هذا البيت، أجـد شـيـئـاً مـا أو عـضـوا من جـسدي مـفـقودا! غشـاء طبلة أذني، سلك عـرق من قلبي ، رضـفـة من رضـفـتي ركبتي، مذياع حنجرتي ، عمود إحدى سـاقيّ ، نافـذة في برج رئتي ، رخـام أسناني ، رأس جـسـر كـتـفي، برغـيـا ، غـضـروفا ، سلك أمعائي الدقيقة و(زر) مفـاصلي ، وأخيراً ، سرقوا لؤلؤة عيني! كل صباح ، حين استيقظ في بيتي! أجد شيئاً أو عضوا من أعضائي قد اختفى! فمن يأخذه؟ إلى أين؟ وكيف اليـوم عند الغـبـش ، مـسكت باللصـوص ، وعلى سـريري نفـسـه! فـوا مـأسـاتاه! لم يكن اللصوص سوى أصابعي العشر!!

المعطف!

منذ سنين، تقوقعت جيوب هذا المعطف العتيق ، منطوية على ذكريات منفوضة، فكلمـا أمد يدا في جيب ، أشـعـر أنني ألمس يد صـاحـبــه السـابق ، وتلمس أصـابـعي أصـابـع مـاض آخـر! فـمـن يعـرف.. إن بعـتــه أنا الآخـر، أية يد ستلمس يدي؟ وأية أصابع أخرى ستجد في تكلم الجـيـوب أصـابـع ذكـرياتي المتساقطة؟!

حبة رمل!

شعرة من خصلات فتاة جميلة، كانت قـد تعلقت بكتـفي،، أحلتـهـا أرجـوحـة لأشـعـاري بضع سنين! حـبـة رمـل من كـردسـتـان، منذ متى؟ كـيـف؟ لا أعـرف



كيف قفزت إلى ثنايا جيب سترتى، وجدتها اليوم مصادفة، أخرجتها وقبلتها ، وجعلتها كعبة كل أشعارى!!

الكتابة!

لا تكتب السماءُ المطر على الدوام، لا يكتب المطر الأنهار على الدوام، لا يكتب الماء البساتين على الدوام. لا يكتب البستان الورود على الدوام.. ولا أنا أكتب الشعر!!

حالتان!

تأمل الكلمة في الكلمة ، تأمل الخيال فى الخيال، تأمل عينى فى عينيك، تأمل جسدى فى جسدك، أحالنى بحرا ، أحالنى نارا، افتراق الكلمة عن الكلمة ، افتراق الخيال عن الخيال، افتراق عينى عن عينيك ، افتراق جسدى عن جسدك، أحالنى صقيعا ، أحالنى صحراء!!

ساعات من قصب!

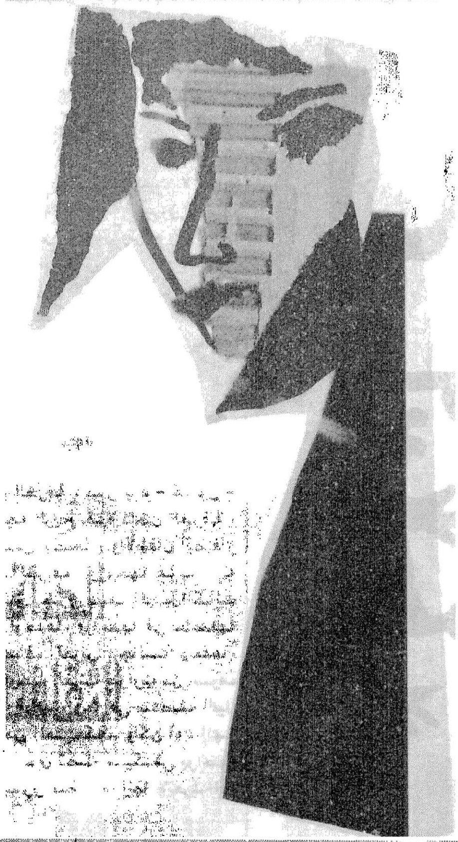
هنا لك الحزن، يصنع الآن من قصب المستنقعات، ساعات دموية، لكل من لايد له ليلبسها ، ولا عين لينظرها ، ولا دار ليعلقها ، فتلك الساعات تعمل بتوقيت الجلادين ، وتشير إلي الموت دائماً!

فى مقبرة!

عند شواهد القبور، انطفأت الشموع شمعة شمعة، وانحدرت النسوة نحو المدينة كأسراب من السنونو .. وظل السكون يلف المقبرة .. ما عدا شمعة وأم ، مازالتا باقيتين معا بين شاهدتين! هى أم.. لن تبهج حتى الجنة روحها ، أم غريبة وسط الأمهات ، غريبة الجراح ، أم تعرف أن ولدها قد قتل داخل دبابةٍ، جلبت معها الثعبان والجحيم.. إلى هذه الديار!

التداعى!

الطيور لاتطير من أجل زرقة السماء ، والينابيع لاتتدفق من أجل أن تهدر الأنهار، والأشجار لا تتألق من أجل أن تورق وتنشر الظلال ، والثلج لايتساقط من أجل الشتاء وصنع التماثيل الثلجية ، والحصان لايعدو من أجل أن يرخى فارسه العنان له ويخذه بمهمازه، والأعاصير لاتهب من أجل أن تهز أشجار الغابات.. وأنت .. أنت .. لاتعجب بهذه القصيدة من أجل كاتبها



"شيركو بيكه س"!!

اهتزاز!

وقف قلم زنجى فوق "البيت الأبيض" وصاح هاتفا: عندما البروق تعانق الغيوم ، تنهض الحقول وترفع راية المطر ، وعندما المطر يعانق الحقول والأنهار ، ينتفض العراة والجياع، يطلبون الخبز والكساء، وكلما كلماتى تعانق صوتى، تنتفض أشعارى ، طالبة منى الحرية!!

جوارب!

خارج الغرفة ، كان برد - كانون - يلسع وجه الريح بقوة داخل الغرفة ، كانت تجلس لوحدها ، والأطفال الصغار نائمين كالخراف ، وزوجها غائبا ، إنه الآن عشق يجرى خلف الجبل! كانت جالسة لوحدها، ورأسها فى حضنها كالصفصاف الحزين ، جالسة لوحدها، تحوك لزوجها الغائب جوارب من صوف الخروف الوحيد، ربما فى منتصف الليل تنتهى من الحياكة.. ولكن آه ، إنها لاتعرف ، حين تصله سيكتفى بواحدة للقدم اليسرى فقط.. آه، إنها لاتعرف!!



الحياة الثقافية

إدوار الخراط ...... والحساسية الجديدة

د. ماهر شفيق فريد

أفق الحساسية الجديدة، عالم نجيب محفوظ، إبراهيم الكاتب للمازني وهموم عصره، السيرة الذاتية لطه حسين، محمود البدوي على الحدود بين الحساسية التقليدية والجديدة، يوسف إدريس الموهبة الحوشية ويحيى حقي الدقة القاسية، الحساسية الجديدة على ساحة القصة القصيرة في السبعينيات، "الخطوبة" و"قالت ضحى" لبهاء طاهر، "تحريك القلب" لعبده جبير، محمد حافظ رجب، إبراهيم أصلان، علاء الديب، محمود الورداني، خيري عبد الجواد، ربيع الصبروت ..

هذه بعض الموضوعات التي يتناولها إدوار الخراط في كتاب "الحساسية الجديدة : مقالات في الظاهرة القصصية" (دار الآداب، بيروت ١٩٩٣) . وأريد هنا أن أغوص على الجذور، هونا، وأسأل : ما الأصول النقدية أو الافتراضات الكامنة وراء نقده التطبيقي ؟ ما تصوره للخبرة الأدبية والعملية النقدية ؟ وأخيرا : ما الذي يضيفه إلى لوحة المشهد النقدي المعاصر ؟

وراء كتابات الخراط النقدية يكمن إيمان عميق بأن الفن مغامرة جمالية، وتقويم أخلاقي، وأداة معرفية في آن واحد . الفن مغامرة جمالية لابمعنى الجمال الهيدوني الذي نجده عند ولتر باتر أو أوسكار وايلد، وإنما بمعنى أقرب إلى ما نجده عند فلوبير وبودلير ويحيى حقي حيث البعد الجمالي لاينفصل عن البعد المعنوي أو الأخلاقي . من هذا المنظور يغدو كل شيء موضوعاً مشروعاً للفن : الإثم والبراءة، الجمال والقبح، الجيفة العفنة والزهرة العطرة . وبحق يلاحظ الخراط في إحدى ملاحظاته النقدية النافذة أن أعظم قصص يحيي حقي هي أكثرها شرا ونكراً : قصة "الفراش الشاغر"، مثلا، تلك الجوهرة السوداء الباحثة في سقم الروح وقنوطها من رحمة الله . إنها في تعاملها مع العدمية الأخلاقية تدنو من بعض قصائد الشاعر التعبيري الألماني جوتفريدبن، ومن قصة سارتر المسماة "إيروسترات" من مجموعة "الجدار" . وإذا كان الفن مغامرة فهو بالضرورة أفق مفتوح بلا نهاية، وهو - كالعدل عند صلاح عبد الصبور - سؤال أبدى لا يطرح حتى يتجدد، وسعي وراء حرية مطلقة لن تُنال قط، إذ نحن محدودون بالزمان والمكان، ولكنها تستحق -لهذا السبب ذاته- أن تظل مطلب الفنان . إن الخراط، مثل نظيره أدونيس، لغم الحضارة، قنبلة زمنية يمكن أن تنفجر في وقت لاندرى به . مثل هؤلاء الفنانين يغوصون، في فحصهم للظاهرة الأدبية، على الجذور وليس أقلها جذور التابو في العقلية البدائية وخبرات الإنسان المتمدين على السواء .

وجمالية الخراط، مهما علت نحو السماء، لاتفقد قط ارتباطها بالأرض، بالطبيعة البشرية المغروسة في طين الغرائز وفوضى الانفعالات ولذات الجسد وآلامه

وصـراعـات الأفكار وإرهافـات الجـهـاز العـصـبى التى تخلق فلسفات ومذاهب وسيمفونيات ولوحات وتماثيل وعلوماً وأدباً .إنه لايطمح إلى جـمـال صـاف نقى لاتشـوبه شـائبـة ، وإنما هوعلى العكس يتسامح مع الشـرخ أو الصدع فى بناء العمل ، بل أكـاد أقول :يرحب به ، لأنه يجعله أكثر إنسانية .إنما الجمال المرمرى الصافى من شأن الآلهة ، ولسنا آلهـة ولن نكون. لنا - على هذه الأرض الآملة القانطة - جمال آخر : يدنو من الوفاء باعتبارات التكامل والتناظر والتناسب والتـضـاد الكلاسـيكيـة ، ولكنه لايخلو من صدع ما فى أحد الأركان ، كدودة العدم التى تنخر فى قلب ثمرة الوجود ، ولكنها مع ذلك لاتقلل من جماله بل وخلوده بمعنى من المعانى . إذا كـان الزوال قـانون الوجـود الذى لايتغير ، فإنه يغدو نوعاً من الدوام. وفى عـالـه تلتـئم الكينونة والصيرورة فى عناق أبدى لا فكاك منه .

هذا عن تـصـور الخـراط لفن الأدب ، فماذا عن تصوره للعملية النقدية ؟ أعلم هى أم فن أم خليط من الأمـرين ؟ إنه لايطرح السـؤال على هذه الصورة التبسيطية - هذه التبسيطات من شأن الأكاديميين ، وهو لاصلة له بهم - وإنما يرى أن النقد إبداع مـواز : بكلمـات أمل دنقل بعد تحويرها إبداع يحاذى خطو الأديب . لا أمامـه ولاخلفه . وهو لا ينكر ، بطبيـعـة الحال ، امتزاج العناصر الموضوعية والذاتية فى النقد . فهو يعرف - حـتى حين يدافع فى غـيـر هذا الكتاب عن قـصـيدة النثر - أن للشعر تاريخاً وقوانين وقواعد منها مـا يندرج فى علمى النحـو والعروض ، أو عمود الشعر بعامة ، كما كان يقول الأقدمون . ولكنه مع احترامه للتقاليد الفنية الماضية لايرى لها قداسة ، فهى من صنع أناس مثلنا ، يخطئون ويصيبون ، اجتهدوا فى إطار عصرهم ولكن اجتـهـاداتهم لاتلزمنا وقد تغير العـصـر . وفى ممارسته النقدية مكان محفوظ ، بل ملحوظ ، للذوق الشخصى والاستجابة الفردية . وكيف يكون الأمر غير ذلك وهو - فى إبداعه - الفرد المتفرد ، بل الفذاذة الفذة ؟ وتوجهه النقدى ينحو نحو احتمالات المستقبل وإمكاناته الباطنة ، يغتذى من تراث النقد العربى ، قديماً وحديثاً على السـواء ، ومن مـذاهب النقـد الانجليزى والفرنسى حتى البنيوية والتفكيكية ، دون التزام بأى منها . ونقده يمتاز بالنضارة التى تمتاز بها قـصـصه : لا كليشيهات ولا استجابات محفوظة ولا أكاديمية ميتة ولاصحافة رخيصة .بل عقل نافذ يعمل بالتعاون مع حساسية مـدربة ، ووجـدان يقظ ، وروح متوهجة . ومن وراء هذا كله أمانة عقلية يعز نظيرها ، إنه لايقول قط شيئاً لايؤمن به ، أو هو على الأقل يلزم الصمت حين يتـعـذر قـول الحقيقة . ومن الصفحات المشرقة فى تاريخه (راجع رده المفحم على فاروق عبد القادر فى مساجلة بينهما منذ سنوات) إنه لم يكتب حرفاً واحداً فى الثناء على يوسف السباعى رغم توثق علاقته الوظيفية به سنين طويلة . وأنا شخصياً لا أرفض السباعى فى بعض أعماله ، كما لا أرفض أمين يوسف غراب الذى يزدريه الخراط ازدراءً مجحفاً ، وذلك بتجاهله تجاهلاً تاماً . لو حمل عليه كان أهون . ولكنى أحترم هذه الصلابة الخلقية التى تبدو نادرة فى عالم تحكمه المصالح والتحيزات والمجاملات .

ما موقع الخراط من الحركة النقدية المعاصرة ؟ لقد أصبحتُ معـروفـاً فى الوسط الأدبى بتعميماتى الجارفة ، وانتهى كثيرون إلى أنى فى الحقيقة ناقد انطباعى يفتقر إلى علمية المنهج ، ويكثر من استخدام أفعل التفضيل . يمكنك أن ترجع إلى كـتـاباتى وستجدنى أقول ، دون تحفظ ، إن محمد عنانى أعظم مترجم من الانجليزية وإليها فى يومنا هذا ، وأن نهاد صليحة أعظم ناقدة درامية لدينا اليوم . وفى مقالة لى سحبتها بعد أن قدمتها للنشر فى إحدى الصحف ذهبت إلى أن محمد آدم ربما كان أعظم شعراء السبعينيات . هذه كلها أحكام تؤخذ علىّ ، ولكنى أتمسك بها جميعاً . وإذا كنت قد أثرت غضب قطاع لا يُستهان به من الرأى العام الأدبى - مجددين ومحافظين ، رجالاً ونساءً - فمالى لا أزيد الأمور ضغثاً على إبالة وقد نفذ السهم ، وقضى الأمر ، وكان ما كان . سأضيف إذن تعميماً جديداً

إلى تعميماتي السابقة . عندي أن الخراط هو أعظم ممثل في النقد المصري لما يمكن أن نسميه نقد الورشة ، باعتبار ذلك متميزاً عن النقد الأكاديمي الجامعي من ناحية وعن النقد الصحفي السريع من ناحية أخرى . ناقد الورشة فنان ، وفنان كبير بحقه الخاص ، يتحدث عن فنانين آخرين . وعندما يتحدث الفنان عن حرفته يكتسب حديثه أهمية خاصة لاتتوافر في كلام النقاد المحترفين ومعلمي الأدب . ذلك أن حديثه يجيء من الداخل ، إذا جاز القول ، ويقوم على استبصار عميق وحميم بأسرار حرفته ومشاكل الخلق الفني . حقاً إن الفنان قد يكون محدوداً بحدود ذاتيته وثقافته وبيئته واتجاهه الفني الخاص ، ولكن هذه العقبات جميعاً تعترض سبيل الناقد أيضا مهما بلغ من شمول النظرة ،وكاثوليكية الذوق ، ورحابة الأفق . ويمتاز الفنان عن الناقد المحترف أيضا بأنه يكون عادة أقرب إلى منابع التلقائية والإلهام ، وأبعد عن التنظير الصناعي والتبويب المرتب ، مما يمنح كلامه حسن الصدق ورنة الإخلاص ، وإدراك الأمور بعيان داخلي مباشر ليس فيه ميل الأكاديميين إلى التقعيد ولصق البطاقات . إنني أثق بكلام الخراط عن نجيب محفوظ أكثر مما أثق بكلام محمود أمين العالم . وبكلامه عن المازني أكثر مما أثق بعبد الحميد إبراهيم . وبكلامه عن طه حسين أكثر مما أثق بحمدي السكوت . وبكلامه عن محمود البدوي أكثر مما أثق بغالي شكري . وبكلامه عن إدريس أكثر مما أثق بصبري حافظ . وبكلامه عن حافظ رجب أكثر مما أثق بسيد النساج . وبكلامه عن إبراهيم أصلان أكثر مما أثق بهدى الصدة . وحكمي هذا لايعني انتقاصاً من قدر هؤلاء النقاد والباحثين - لكل منهم مساهمته الضرورية - وإنما يعني فقط أن الخراط يملك - إلى جانب علمهم وذوقهم وفكرهم - حاسة إضافية هي حاسة الفنان المبدع الذي يعرف ما الذي يجري على الصفحة ، بل بين السطور .

على أن كلمة نقد الورشة في حالة الخراط تحتاج إلى إيضاح . إنه ليس ناقد ورشة بالمعنى الذي ينطبق ، مثلاً ، على المخرج والكاتب الأمريكي إليا كازان حين يجلس إلى تنسي وليامز يناقشه في مسرحيته الجديدة ، وينظم معه حركة الممثلين ، ونوعية الأزياء ، وتلاعب الضوء والظل ، ودرجات الصوت ، ولحظات الكلام والصمت والموسيقى . ورشة الخراط تقنية وميتافيزيقية - إذا جاز القول - في آن واحد - . فهو رغم اهتمامه البالغ بكل تقنيات الكتابة وكل حرف بل كل علامة ترقيم - لايقنع بأقل من أن يتوسل بهذه الأمور إلى إعادة بناء رؤية الكاتب للناس والأشياء ، وموقفه من الأسئلة الكبرى والقضايا العريضة التي ظلت تهم - بل تُهم - الإنسان مذ كان : الحب والحرية والعدل الكوني . ووراء هذا كله ثقافة فلسفية عريضة - لن أنسى للخراط انه كان أول من وجهني إلى التعمق في قراءة الفلسفة وعلم النفس وأنا في أواخر المرحلة الثانوية - تسعى إلى استكناه نظرة الكاتب إلى العالم ، وموقفه من المحايث والمفارق، العيني والمجرد ، المادي والروحي . هكذا نخرج من قراءته في النهاية بفائدة مزدوجة : معرفة أوثق بتقنيات الكاتب وجمالياته ، وإدراك أعمق للخبرة الروحية الكامنة وراء هذه الأمور .

وحقا يدعي الخراط في موضع أو أكثر أنه ليس بناقد، ولكننا لسنا مضطرين إلى حمل قوله هنا على محمل الجد . إنه ، جزئياً ، تواضع زائف ، وجزئياً معرفة ناقصة بالنفس . وقد صدق د. هـ. لورنس حين قال : لاتثق بالفنان ، وإنما ثق بالحكاية التي يرويها . ولكن تبرؤه من النقد - قبل ذلك كله - آلية دفاعية تنبع من تقديره لمسئولية النقد وكونه يحتاج إلى تفرغ كامل - أو شبه كامل - ولايجوز أن يكون مجرد نشاط فرعي على هامش الإبداع . آلية ترمي في آن واحد إلى التنصل من بعض - وليس كل - تبعات الناقد المحترف ورد سهام النقاد المحترفين ، وإلى تكريس صورة ذاته كما يجب أن يراها : قاص أولاً ، ثم ناقد أو مترجم أو غير ذلك في المحل الثاني . ولكني - كما ساوضح في ختام مقالي - ساحاول أن أعيد النظر في هذا التراتب الهرمي ساعياً إلى إعادة ترتيب الأولويات في نسق جديد .



بديهى أن الخراط ناقد الورشة الوحيد لدينا ، فهناك آخرون أقربهم إلى أفقه العقلى والوجدانى يوسف الشارونى . إن أوجه التشابه بين الرجلين واضحة: كلاهما من وراء الحساسية الجديدة منذ الأربعينيات ، قاصان كبيران بكل المقاييس ، مثقفان تمثلا - بدرجات متفاوتة - كافة القوى الفكرية التى صنعت عصرنا : دوستويفسكى ونيتشه وكير كجارد وفرويد وماركس وفريزر وأينشتاين وإليوت وسارتر ورسل . ولكن الطرق تتشعب بهما بعد ذلك - مزاجياً إن لم يكن فكرياً . الشارونى فى نقده أقرب إلى التحليل بينما الخراط أقرب إلى التركيب . حين يكتب الشارونى مثلاً عن حكايات صبرى موسى (١٩٦٣) نجده يقارنها بالنادرة بمعناها القديم من عدة جوانب يوردها مرقمة كما يلى :

أولاً من حيث الحجم لاتتعدى الحكاية فى المتوسط أربع صفحات وهو حجم قصير نسبياً .

ثانياً الاهتمام بالحوادث الخارجية وعدم إعطاء كبير عناية للشخصيات والتحليل الداخلى .

ثالثاً وجود مغزى تدور حوله النادرة إما فى شكل نقد أو سخرية من وضع ما وإما فى شكل عظة أخلاقية .

رابعاً اختتام معظم الحكايات بلفتة ذكية غالباً ما تبعث على ابتسامة يشوبها شىء من إشفاق .

ثم انظر إلى قول الخراط عن المصور عدلى رزق الله - وهو واحد من نقطى العمياء ، إذ لم أتمكن من أن أرى فى لوحاته مايراه معجبوه ، أو على الأقل ليس بنفس الدرجة .يقول الخراط:

"فى النقطة الحرجة التى يتفتق فيها الغسق انطلقت أنقب عن بوارقك والاسكندرية فى عنقى .

حدّقت إلى وأحدقتْ بى العيون الرحيمة وحفيفُ أجنحة الطيور الصخرية .تدق جدران قلبى التى ضربت نطاقاً حول سماء بيضاء لا أفق لها ، شفافيتها عميقة البياض محاربة ، جفت عنها آماد من البحار العتيقة" .

الشارونى يكتب نقداً تحليلياً كما ينبغى أن يكون النقد - على الأقل كما يفهمه قارىء محافظ مثلى تربى ذوقه على إليوت ورتشاردز وليفيز ومدرسة النقد الجديد الأنجلو أمريكية - أما الخراط فيكتب قصيدة نثر كتلك التى كتبها ولتر باتر عن لوحة الموناليزا .

وإذا استثنينا تقسيمه - الذى

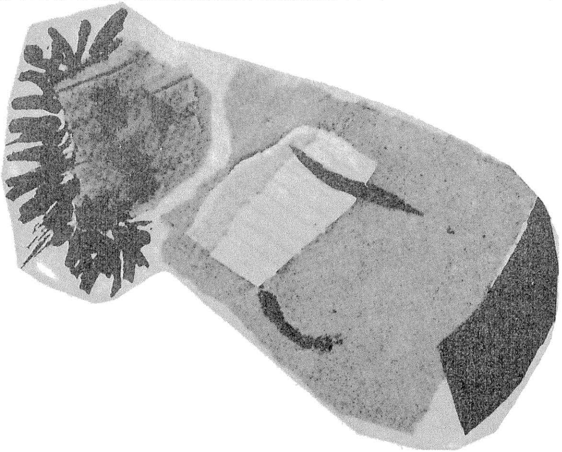
أصبح الآن من الكلاسيات - لتيارات الحساسية الجديدة إلى خمسة تيارات أساسية ، فإن الخراط لايميل عادة إلى مثل هذه التقسيمات المرتبة التى نجدها عند الشارونى . إنه يلوح أشبه بطفل عابث يلهو بساعة أو منبه ويفككها أجزاءً ، أو مُشَرّح لايخلو من سادية يضع أجزاء الجثة على المائدة ، ويقطعها إرباً إرباً ، يقتل كى يُشَرّح ، ولكنه - وهنا مكمن العجب - يتمكن فى نهاية المقال أو الحديث من إعادة تركيب الساعة بنفس دقتها السابقة ، أو يزيد ، ولاتلبث جثة العمل مثل لعازر القائم من الأموات - أن تنبعث فيها الحياة بين يديه فتلتئم الأطراف والجذع ويعود الرأس إلى العنق ، وينهض على قدميه كائناً سوياً كما كان قبل عملية الشنق أو الخنق أو الطعن النقدى . نثر الشارونى شفاف Transparent أو على الأقل شفيف TranslUcent يومىء إلى ما وراءه . أما نثر الخراط فمعتم كامد Opaque يوجه النظر إلى ذاته . فى الشارونى وضوح ناصع ، وفى الخراط كثافة ثقيلة . وأنا شخصياً أفضل وضوح الشارونى الديكارتى على شطحات الخراط الأقرب إلى جموح سريالية ، وإن لم تكن سيريالية بالضبط ، ولكن ذلك لايجعله أقل قيمة ، إنها مسالة اختلاف فى المنهج لافى عمق الاستبصار . ففى هذه الشطحات دائما نواة صلبة من الصدق ، بل إن فيها دقة تحليلية فائقة ولكنها تستخفى وراء ولع الناقد بأشكال الحروف وجرسها . وماذا يكون الناقد - الفنان إن لم يكن عاشقاً للغة ، خادماً وسيداً لها فى آن واحد ، يدنو منها ويحيد ، يطمح إلى التخلص من جاذبيتها الأرضية ولكنه يظل دائماً مشدوداً إلى مداره فى إطار نظامها الصارم ؟ إنها حرية خاصة فى إطار جبرية عامة .

كم فى نقد الخراط من استبصارات : إبرازه الجانب اللارومنتى ، بل المضاد للرومانتيكية ، فى فكر المازنى وفنه . وصفه موهبة إدريس بالحوشية . نفيه صفة السيريالية عن محمد حافظ رجب وإن قال الظاهر بالعكس . تفرقته بين معنى العبث عند بهاء طاهر ومعناه عندكافكا أو كامى . استخدامه البصير لأقيسة الموسيقى حين يعلق - مهما يكن التعليق وجيزا وعابرا - على التقابل الكونترا بنطى فى قصص إبراهيم أصلان ومحمود الورداني ، أو التركيب السيمفونى لرواية عبده جبير "تحريك القلب" . قوله بأن بهاءطاهر قاص مسرحى ، قوام كتلة النص عنده هو الحوار .

هذه كلها اكتشافات Trouvailles أصيلة ، ثمرة ذكاء نقدى عال وحساسية فنية رهيفة ، وبعضها ينتقض على الرأى النقدى الشائع ويسوى به الأرض . كم من مرة سمعنا أن المازنى - وشعراء الديوان بعامة - رومانسى ! إنه رأى لا نفتأ نلتقى به فى تلك الأطروحات الطويلة المملة - ثمرة إسهال فكرى لاعلاج له فيما يبدو - التى تخرج من أقسام اللغة العربية ودار العلوم فى جامعاتنا ، وفى تواريخ الأدب البليدة وكتب النقد التى يخرجها أساتذة هذه الأقسام وباحثوها . ولكن ها هو ذا الخراط يعمل معوله فى هذا الرأى النقدى المقرر ، فيدعونا على الأقل إلى إعادة النظر فيه ، واستكشاف احتمالات بدائل مغايرة . ومعجمه اللفظى النقدى - الذي نحته أو روّج له - قد غدا الآن مألوفاً : الحساسية الجديدة . الحداثية .

.

"الكتابة عبر النوعية . منطقة ما بين الذوات . القصة - القصيدة . فضلاً عن ترجماته الحرفية الدميمة عن قصد ، كان يترجم (فى تقديمه لعدد "الكرمل" عن الأدب المصرى المعاصر) كلمة re processing إلى " إعادة تعميل" .وآخر ابتكاراته كلمة "ذائقة" التى سرعان ما انتشرت انتشار النار فى الهشيم وتلقفها منه - كلاعب كرة بارع - حلمى سالم ، وأمجد ريان، ورفعت سلام، وفريد أبو سعده، وعبد المنعم رمضان، وأحمد الشهاوى، وماجد يوسف (أعظم شعراء العامية المعاصرين، فى رأيى، منذ رحيل صلاح جاهين)، وعبد الله السمطى وغيرهم من الـ enfants terribles . ولو أنهم فى الواقع - أو أغلبهم - لم يعودوا فى زهرة الشباب. ليس أسوأ من أن يكون للمرء مريدون، ولا يملك مراقب مثلى لهذا المشهد الأسيف إلا أن يترنم بقول المتنبى بعد تحويره: أفى كل يوم تحت



ضبنى نويقدُ .. ولكن لا يلومن الخراط إلا نفسه.

محتويات الكتاب- كما هو طبيعى فى هذا النوع من الكتب الذى يقوم على تجميع مقالات متفرقة- متفاوتة القيمة وإن كانت جميعاً جديرة بان تحفظ للأجيال القادمة.

المقالة الافتتاحية، مثلا، "استجلاء لأفق الحساسية الجديدة"، بحث ضافٍ مستوفى الأركان وإن دعاها صاحبها تأملات، بينما المقالات عن علاء الديب، ومحمود الوردانى، وربيع الصبروت (الذى يقسو عليه الخراط قسوة المحب المشفق) يغلب عليها الأسلوب التحدثى، وتقوم - كما هو واضح- على تفريغ لأحاديث فى البرنامج الثانى أو فى ندوات عن هؤلاء الكتاب. لكنى أعود فاقول: إن كل شئ يكتبه الخراط جدير بالحفظ، حتى نكاته التى أحياناً ما تكون سمجة. فعندى أنه - وإن ملك أعنة فكاهة لاذعة كاوية حامضة أقرب إلى السُخر القاسى- لا يملك أبداً حس الفكاهة الرضية الأنيسة. إنه، بمعنى من المعانى، قاص وناقد ثقيل الظل، تفدح النفس وطأته، ولكن علينا- نحن المؤمنين بعبقريته - أن نتقبله بخيره وشره.

أسجل بعد ذلك عدداً من الملاحظات على نقده: مقالة "التورية والأنماط الرئيسية فى عالم نجيب محفوظ" إعادة كتابة فى ١٩٨٩ لمقالته التى نشرت فى مجلة "المجله القاهرية فى ١٩٦٣ تحت عنوان "عالم نجيب محفوظ". واضع موضع السؤال حق الكاتب فى أن يغيّر من مقالة سابقة له مهما يكن فكره أو تعبيره قد تغير بعد أكثر من ربع قرن. إن العمل بمجرد نشره يصبح ملكا للقارئ ولجمهورية الاداب- تلك العبارة المفخمة التى أولعُ بها، مهما يكن من تجريدها- ولا يجوز لصاحبه أن يغير فيه بالتعديل والتحسين باكثر مما يجوز للأب أو الأم أن

يغيرا من طول قامة مولودهما - بمده على سرير پروكرا ستيز -أو من لون عينيه، وإن كانا هما من أنجباه. لا مُشاحة، بطبيعة الحال، في أن من حق الكاتب، بل من الطبيعي، أن يُعدل مضمون كلامه أو نغمته، ولكن كان على الخراط في هذه الحالة أن يعيد نشر المقالة الأصلية كما هي، ثم يذيلها بملحق مؤرخ في ١٩٨٩ يضيف فيه ما يريد، أو حتى يتنكر لما قاله من قبل ويمحوه محواً. بأي حق يستبيح الخراط لنفسه أن يغير في تلك المقالة التي مازالت، بعد أكثر من ثلاثين سنة، من علامات الطريق البارزة في نقد محفوظ، شأنها في ذلك شأن ذلك الكتاب الرائع للدكتور محمود الربيعي "قراءة الرواية"؟ بأي حق يستبيح شفيق مقار- ذلك القاص المصري الكبير في منفاه الاختياري بلندن- لنفسه أن يعيد كتابة قصصه الأولى الرائعة؟ إن المطبعة - تلك الكوكبة الجوتنبرجية ذات السديم المروع- ملاك حساب راصد لا يسقط من غرباله شئ، ولايعرف وَساطة أو يقبل رَشوة. وكل كلمة يخطها الكاتب بقلمه إنما هي شَرَك منصوب يسير بقدميه نحوه مختارا، فليحذر الكُتّاب.

مقالة "آخر أيام العميد" تعاني- في تصوري- من زيف أساسي في النغمة يرتد في النهاية إلى زيف أساسي في الشعور، يطالع القارئ منذ السطور الأولى. يقول: "ليس بالشئ اليسير أن يتحدث المرء عن كتاب العميد الشيخ الجليل الدكتور طه حسين، وأي كتاب؟ الجزء الثالث من الرائعة الذائعة الصيت الأيام .. ا" هذه النغمة التوقيرية غريبة عن الخراط ،ولعله اضطر إليها اضطراراً إذ وجد نفسه متحدثاً في مناسبة رسمية بدار الأوبرا يغلب عليها التوقير وذكر محاسن الراحلين، أو لعلها- عن وعي منه أو غير وعي - آلية دفاعية يقاوم بها افتقاره الحقيقي إلى التوقير. فالخراط لا يوقر أحداً، لاطه حسين ولا العقاد ولا إدريس وإن كان يحترم منجزاتهم. وفرق بين التوقير والاحترام. ويزداد الزيف اتضاحاً حين يكتب: "إن عذوبة النثر عند طه حسين هنا ترقى.. إلى الشعر الحق الأصيل" هذه كليشيهات رثة لا تليق بالخراط. لقد سئمنا هذا النوع من الأحاديث عن رهافة النثر الذي يرقى إلى سماوات الشعر. ولست أبرئ نفسي من الوقوع في مثل هذا الكليشيه مرة أو مرات. إن البلوى عامة، والكليشيه - بطبيعته، بل بحكم تعريفه- معدٍ، ولكن عند من تلتمس الصحة إن مَرِضَ من كان يجمل به أن يكون آسي العليل؟

أعود إلى السؤال الذي بدأت به مقالي: ما الذي يضيفه الخراط إلى لوحة المشهد النقدي المعاصر؟ عندي- وإن غضب الخراط، فما يعنيني سخط الأدباء أو رضاهم وإنما يعنيني أن أقول ما أظنه حقاً- إنه ناقد أعظم منه قاصاً، على جلال مشروعه الإبداعي، وكونه- في رأيي أهم قاص مصري بعد نجيب محفوظ- ومن العجيب أن يتأخر في إصدار كتابه النقدي الأول حتى هذه اللحظة وقد جاوز السابعة والستين، ولكن لاخوف على تراثه النقدي من الدثور فهو قادم في الطريق كسيل جارف لاراده، أو كجائحة طبيعية من قبيل الزلازل والفيضانات والبراكين، وكأنما ينتقم لصمته النقدي الطويل. في شهر إبريل الماضي صدر له عن الهيئة العامة لقصور الثقافة (وكان مفروضا أن يصدر في فبراير) كتاب عنوانه : "من الصمت إلى التمرد: دراسات ومحاورات في الأدب العالمي". ثم ظهر له كتابان: "الكتابة عبر النوعية: دراسة" . و"ماوراء الواقع: مقالات في الظاهرة اللاواقعية" وهناك - صدق أو لا تصدق - إحدى عشرة دراسة معدة للنشر إن قليلا أو كثيراً: مهاجمة المستحيل (سيرة ذاتية للكتابة) / ملامح من قصص الثمانينيات ومختارات/ أضواء على الحساسية الجديدة/ عصيان الحلم : مختارات ودراسات في الشعر / لمحات عن شعراء الحداثة في مصر / مقالات في الواقعية والحداثة / أنشودة للكثافة (رحم الله اناشيد يحيي حقي للبساطة !) / في الفن التشكيلي : مقالات ودراسات / المسرح والأسطورة : دراسات في الأسطورة على المسرح / فجر المسرح : دراسات في بدايات الظاهرة المسرحية التراجيديا اليونانية : دراسات .

دعنى أذكر بعض محتويات هذه الكتب لترى مدى اتساع الرقعة التى يتحرك فيها هذا الناقد : في كتاب " من الصمت إلى التمرد" دراسات عن أندريه موروا ، وميخائيل شولخوف ، وهنرى دى مونترلان ، وبوريس باسترناك ، ووليم جولدنج ، وأدب الصمت ، والمأساة والوضع الإنسانى ، وأدب التمرد ، وإرنست همنجواى والكلاسيكية الجديدة ، ولانجتون هيوز وأحلام الغد ، وأليكس لاجوما وأرض الحجر ، وچان جرينييه من اللامبالاة إلى الاختيار ، ومارجريت ديرا وأغنية الهند ، وألبير كامى من البعث إلى الالتزام ، والجنس والمطلق عند چورچ باتاى ، وميجيل انجيل استورياس ، والأدب والثورة عند مولود معمرى ، والسيريالية فى القصة والرواية . (فاته أن يضم إلى الكتاب ترجمته لمقالة مالك حداد المسماة "الأصفار تدور فى حلقة مفرغة" وكانت قد نشرت فى مجلة "المجلة" عدد فبراير ١٩٦٤) .

أو انظر إلى كتابه المسمى "ما وراء الواقع" إنه مكسور على قسمين : الأول يتحدث عن السيريالية فن ماوراء الواقع . والتخابيل فى فن القص ، والعبث والالتزام . والثانى عن يحيى الطاهر عبد الله ، وأوراق زمرة أيوب لبدر الديب - ذلك المثقف الكبير الذى لم أتمكن قط من أن أحب إبداعه - وثلاثة وجوه لغالب هلسا ، وفانتازيا الموت عند إبراهيم الحريرى ، وسؤال الهوية النسوية عند هاديا سعيد ، وتوهمات خيرى عبد الجواد ، وتعرية الحلم عند إبراهيم عيسى ، والظواهر الحداثية فى القص المغربى . ولايدرى أحد ماذا فى جعبة الخراط الناقد بعد هذا كله : فهو الآن ، وقد هجر العمل الوظيفى ، متفرغ للقراءة والكتابة وسماع الموسيقى الكلاسيكية . والفراغ - كما لاحاجة بى إلى أن أذكركم - مفسدة للمرء أى مفسدة .

إننا بحاجة إلى تاريخ للنقد الأدبى فى مصر ، خريطة ترسم على أسس مغايرة لما هو شائع الآن . فى هذا التاريخ الجديد سيحتل الخراط والشارونى مكانه مركزية إلى جانب قلة من النقاد الروادوعدد من النقاد ، الأكاديميين وغير الأكاديميين ، الراسخين ويضع أصوات جديدة متميزة . إننا بحاجة إلى كتاب يكتب بصرامة ليفيزية ، لاتعرف إمساكاً للعصا من الوسط ولاجبر الخواطر (على طريقة المستجابية) ولاربتاً على الأكتاف . وإنما تقتصر على الأسماء الأساسية فحسب ، وتُسقط من اعتبارها كل ماهو متوسط القيمة أو مفتقر إلى الامتياز ، وتنفى كتيبة كاملة من أساتذة الجامعة الرصناء أو المترصنين - باطروحاتهم العلمية الجسيمة - إلى منطقة المطهر بين النعيم والجحيم لأنهم كتبوا نقداً فاتراً لاهو بالحار ولابالبارد . إنهم - بتعبير دانتى - أولئك الذين لم يصنعوا فى حياتهم شراً كثيراً ولاخيراً كثيراً وإنما استحقوا أن يُنفوا إلى منطقة المحبس أو الليمبو . وإنه لخير على سبيل المفارقة - كما يقول إليوت - أن يصنع المرء شرا من ألا يصنع شيئاً ، فنحن على الأقل بالشر نؤكد بشريتنا . سوف يستبعد من هذا التاريخ أيضا كثير من الأسماء اللامعة التى نراها ونسمعها على منصات الندوات ، وشاشات التليفزيون ، وموجات الإذاعة ، وأعمدة الصحف وقاعات المؤتمرات (من يذكر جلال العشرى اليوم ؟) ، وسيكون مكانهم ذكراً وجيزاً ، تعوزه العزة ، فى ملحق الكتاب أو هوامشه . ولن تجد في هذا التاريخ ذكراً ، ولاحتى فى ثبت أسماء الأعلام والموضوعات فى الختام ، لفلان وفلان ممن لا أسميهم ولكنى أترك لخيال القارىء أن يملأ الفراغ بأسمائهم - على ضوء مايعرف من مواقفى النقدية وكتاباتى . أتمنى لو امتد بى العمر ، وساعفتنى الصحة ، حتى أكتب مثل هذا التاريخ ؟ أو على الأقل فصولاً منه أدع لغيرى أن يتمها . ولكن - اسمحوا لى هنا أن أستعير لغة طه حسين فى ختام كتابيه "أديب" و"المعذبون فى الأرض" - هل تسمح ظروف الحياة الأدبية المصرية اليوم بإذاعة مثل هذا الكتاب ؟ "سؤال ألقيه على نفسى حين أصبح ، وألقيه على نفسى حين أمسى ، وأضرع إلى الله بين ذلك أن يجنبنى اليأس ويعصمنى من القنوط فإنه لاييأس من روح الله إلا القوم الكافرون" .

دراسة

انعكاس النمط الاقتصادي "الزمن مال" على الأنساق الاستعارية في اللغة

أشرف شهاب

وقال الرب هو ذا شعب واحد ولسان واحد لجميعهم وهذا ابتداؤهم بالعمل. والآن لا يمتنع عليهم كل ماينوون أن يعملوه. هلم ننزل ونبلبل هناك لسانهم حتى لايسمع بعضهم لسان بعض فبددهم الرب من هناك على وجه كل الأرض. فكفوا عن بنيان المدينة لذلك دعي اسمها بابل. لأن الرب هناك بلبل لسان كل الأرض، ومن هناك بددهم الرب على وجه كل الأرض.

العهد القديم - تكوين ١١ (٦:٩)

تسلك الجدالات التي تدور بيننا أساليب معينة، ومحدودة في أغلبها. مما يعني أن هناك مفردات يتم تداولها بصورة طبيعية، وتلقائية، أو هي تبدو لنا كذلك. ولما كانت اللغة دائماً متغيرة، لا في حد ذاتها ولكن من خلال الأنساق المضافة إليها والتي يتم تداولها بكثرة في وقت ما، ويتم تجاهلها في وقت آخر. إن هناك وبعبارة أخرى، أنساقا بلاغية يتم - استدعاؤها أو خلقها في وقت معين. والذي يحدد ذلك - في أغلب الأحوال - هي تلك الإحالة التي تحيلها أنماط اقتصادية أو بيئية معينة إلى المتكلم.

"كان للعرب كلام على معان، فإذا تبدلت تلك المعاني لم تتكلم بذلك الكلام، فمن ذلك قول الناس اليوم: ساق إليها صداقها، وإنما كان هذا يقال حين كان الصداق إبلاً وغنماً. ومن ذلك قول الناس اليوم: قد بنى فلان البارحة على أهله، وإنما كان هذا القول لمن يضرب على أهله في تلك الليلة قبة وخيمة، ذلك هو بناؤه..

(الأصمعي) ١

إن شيوع أنماط اقتصادية وقيم مادية بعينها في عصرما، يعكس بجلاء نفسه على لغة البشر في تلك الفترة. واللغة دائماً تؤثر وتتأثر، وهي في سبيل استمرارها تطور من نفسها، لتكون ملبية دائماً لما يحتاجه الناس من ألفاظ وتعبيرات هي في نهايتها أنساق بلاغية، قد يستدعيها المتحدث من تراثه اللغوي، أو يستولدها من اللغة، لكي تعبر عن فكرة جديدة. هذه الفكرة هي في نهاية الأمر، نتيجة لتغير ظروف الحياة، والقيم والمفاهيم، التي تتزامن مع الوضع الاقتصادي الجديد. وليس شرطا لذلك حدوث هذا التشكيل الجديد في اللغة في وقت قصير، لكنه -

بالتأكيد - أمر لابد من حدوثه، دائماً، وعلى مراحل.

إن اللغة - في رأيي - عبارة عن حاجة، والحاجة يجب أن تلبى رغبة ، ولما كانت إرادتنا في التعبير عن فكرة ما، هي رغبة، فإن هذه الرغبة، تنقلنا إلى تصورات يتم تركيبها، وتنسيقها بلاغيا، لتصبح بعد ذلك جزءا من اللغة.

إن حقل اللغة الواسع، هو في الواقع عالم معقد، وغابة متشابكة، تمتلىء بالأنماط البلاغية، من الاستعارة إلى الجناس، ومن السجع إلى التشبيه، وما إلى ذلك. ولما كانت الألفاظ والعبارات اللغوية هي عبارة عن ألفاظ مجردة، فإنها تكتسب قيمتها ، ومكانتها في أذهاننا من خلال ما توحيه لنا، عن طريق ارتباطها بموجودات تنفصل عن اللغة في جوهرها ولكنها تشتبك معها ظاهريا. إن لفظة مثل "شجرة" قد لاتعنى في حد ذاتها شيئاً ما، ولكنها تكتسب موقعها في مخيلاتنا، وأذهاننا فقط، لأنها تحيلنا إلى شيء ما، له ماهية خاصة في العالم الموضوعي، ونعلمه جميعاً اتفاقاً.

إن ألفاظا كثيرة، هي بمجملها اللغة تضفي على نفسها قيماً دلالية ونفسية ، من خلال إحالتنا إلى التصورات التي ارتبطت بها في أذهاننا، نتيجة لتراكمات زمنية وقيمية، ولذلك فإنه من الصعب أن نحدد بدقة، لماذا ارتبطت لفظة أرض بالتصور القائم عن هذه الكلمة في أذهاننا. وإن كان عالم اللغة السويسري دي. سوسير، قد قال باعتباطية الدلالة، فإن المرء لايمكن أن يتفق مع منطق الدلالة الاعتباطية.

وقد ذهب عالم اللغة التشيكي روبتسكوي حين نادى بمفهومه الخاص حول نظام التعارضات الصوتية إلى نتيجة مؤداها، كما لخصتها الأستاذة أمينة رشيد "ويترتب على هذا القول أن نظام الأصوات في اللغة لايخضع للاعتباطية، بل يخضع لضرورة ما، ومن ثم يصبح تعريف سوسير للعلامة اللغوية على أنها ذات طبيعة اعتباطية تعريفا يجب ألا يؤخذ على إطلاقه" (١)

استطاع روبتسكوي أن يؤسس نظامه للتعارضات الصوتية من جانب واحد فقط. وقد أخذ أرسطو بجانب آخر حين عبر عن مفهومه للعلاقة بين الأشياء والألفاظ بقوله :

"إن الأصوات التي يخرجها الإنسان رموزاً لحالات نفسية، والألفاظ المكتوبة هي رموز للألفاظ التي ينتجها الصوت.

وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين فكذلك الألفاظ ليست واحدة هي الأخرى، ولكن حالات النفس التي تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع، كما تكون الأشياء التي تمثلها هذه الحالات أيضاً متطابقة"(٢)

ولكن مجال بحثنا هنا يلزمنا أن نبتعد قليلا عن مجمل الآراء السابقة، وعن التعرض لأوجه الخلاف والشبه بين رؤى العلماء والفلاسفة للغة وتفسيراتهم لظواهرها.

إن الإنسان العادي الذي يستخدم أبسط الأنساق البلاغية، لايدرك في أغلب الأحيان أنه يقوم بعملية يعجز عن إدراك حقيقتها جمع من فلاسفة وعلماء اللغة. وهذا مايدفعنا إلى التساؤل: لماذا نحيل تصوراتنا دائماً إلى موجودات العالم من حولنا؟ وبمعنى آخر، لماذا نقول عن فتاة إنها رقيقة وجميلة كوردة؟ أو أن س من الناس عقله (زي) الكمبيوتر. لماذا نحيل تصوراتنا عن الداخل إلى تصورات عن الخارج؟ ولماذا لانفعل العكس؟

يضطر المتكلم دائماً - وحتى بدون وعي متعمد - إلى استعمال أنساق بلاغية وتصورات وتشبيهات. وهو يفعل ذلك حتى لو كان أقل الناس خيالاً. إن اللغة تكتسب أهميتها من زاوية أخرى، هي سحريتها، وهي بذلك تساوي بين الناس اللغة في حد ذاتها بلا إرادة. ولكن التباين الشديد بين س أو ص من الناس يرجع إلى كيفية ومدى استفادتهم من تلك اللغة. وهي في ذلك مثل ورقة بيضاء يستخدمها أحدهم لكي يتسلى بالشخبطة عليها، بينما يكتب عليها الآخر أشد فلسفات العالم تعقيدا هناك بالطبع فروق أخرى، تحكمها الظروف والفروق الشخصية، ومتغيرات المجتمع وهي نفسها تلك العوامل التي تجعل لكل إنسان قاموسه اللغوي الخاص الذي ينفرد به.

إن عالم اللغة ليس عالما منفصلا. كما أنه وفي آن معا

قائم بذاته ومعتمد على الآخر الموجود في العالم الموضوعي. وتكتسب بعض المفردات أهميتها في ذهننا عندما تكون مدلولاتها ذات قيمة في حياتنا، ولذلك تموت بعض المفردات، لأن استخدامها قد قل، وتولدت كلمات أخرى، لتمنح للغة استمراريتها. لماذا تكون كلمة مال مهمة في عصرنا؟ هل لأنها تعني ذلك الشيء الذي لايمكننا أن نبيع أو نشتري شيئاً بدونه!!

أضف إلى ذلك، الانتشار الواسع لهذه الكلمة فلا يمر يوم دون أن نستخدم هذه الكلمة أو المفردات المتعلقة بها، الدائرة في فلكها مئات المرات. ولماذا، وحتى قبل أن يدرك الطفل استخدام وتعلم اللغة، يدرك أن يمد يديه، ويفرح، عندما نعطيه مبلغا من المال، ليذهب إلى البائع، مشيرا إلى شيء يحبه، ولايعرف اسمه؟. إن ذلك الطفل هو نفسه الذي يعجز عن أن يعد لك أيام الأسبوع. لماذا لايعني له الوقت شيئاً، بينما يعني المال شيئاً مهما بالنسبة له. إن هاهنا حاجة وإدراك، ونزعة قد لاتكون واضحة، للتملك.

ما علاقة هذا إذن بالأنماط الاقتصادية؟

تسود المجتمعات البشرية في حقبات مختلفة أنماط اقتصادية مختلفة، فتنهار أنماط معينة، لتحل محلها أنماط أخرى. فمن الاقتصاد القائم على الزراعة، إلى الاقتصاد القائم على الصيد، ثم تنهار هذه لتحل محلها أنماط اقتصادية قائمة على القنانة، فالإقطاع، وصولا إلى الاقتصاد البورجوازي فالرأسمالي. وفي كل مرة، يأتي الاقتصاد بانعكاساته على البنى الفوقية، فيؤثر في الأدب والفن واللغة، وما إلى ذلك. وبينما كان المجتمع المشاعي البدائي يعلي من قيمة المجموع، انتهى الأمر إلى الاقتصاد البرجوازي، فالرأسمالي اللذين يعليان من قيمة وشأن الفرد.

"وهلا يبرهن تاريخ الأفكار على أن الإنتاج الفكري يتبدل ويتحور مع تبدل الإنتاج المادي وتحوره؟ فالأفكار والآراء السائدة في عهد من العهود لم تكن سوى أفكار الطبقة السائدة وآرائها".(١)

ماركس، أنجلس

إن الأمر لايعنينا، من نفس الزاوية التي نظر إليها ماركس وأنجلس. وإذا نظرنا للأمر من خلال ثقافتنا العربية فسنجد أمثلة واضحة على أنماط اقتصادية مختلفة وحتى في زمن واحد مع اختلاف البيئات والثقافات

"قد تختلف اللغات والأصل واحد، وقد تتفق والأصل مختلف. ومن دخل أوائل خراسان وأواخرها وأوائل الجبال وأواخرها، علم أن اللغات قد تختلف لإختلاف طبائع البلدان والأصل واحد"(٢)

الجاحظ

لقد تواترت متتابعة عدة أنماط من المجتمعات، كان لكل نمط منها مايميزه. ففي مجتمع القبيلة الذي كانت تسود فيه اقتصاديات قائمة على الرعي والحروب والترحال بحثا عن الماء والكلأ، أعطيت مزية هامة لقيم الفروسية والكرم، وكانت القيمة تتركز في الفارس، الحصان، السيف والشجاعة. فتغنى الشعراء بهذه القيم. وفي مجتمع آخر يقوم على الرفاهية والغنى، واطمأن الناس فيه إلى توافر احتياجاتهم. في عصر يخاطب هارون الرشيد فيه السحابة قائلاً "أمطري أني شئت فسيأتيني خراجك"، اتجهت اللغة إلى أن تصبح أكثر رقة. ووصف الشعراء الطبيعة، وتغنوا بالخمر والنساء والغلمان، وظهرت أساق جديدة من اللغة تختلف كثيرا عنها في العصور التي سبقت والعصور التي تلت - فاللغة ليست انعكاسا للبيئة فقط، ولكنها في الأساس انعكاس لاقتصاديات قائمة.

وفي أوروبا، انعكست قيم الثورة البورجوازية ليس فقط على اللغة في نسقيتها، بل امتد ذلك حتى طال عناوين روايات وأعمال أدبية. فرأينا، أوليفر تويست، دوريت الصغيره، دافيد كوبر فيلد، وغيرها. وهذا يعكس اتجاه النزعات التي تعلي من قيمة الفرد.

إن الاقتصاد يعكس أثره على اللغة وعلى آدابها. إنه يصبغهما بصبغته، ويضفي عليهما من سماته الكثير. وإذا كان ذلك

صحيحا فإنه يمكن القول ، بأن ما يمتلك قيمة اقتصادية فى عهد ما، يمتلك فى نفس الآن قيمة لغوية، ليس من حيث كينونته مجردة، ولكن بفضل ذلك الإسقاط الذى تسقطه القيم الاقتصادية عليه (أى على الالفاظ). وبالتالى تكتسب بعض الألفاظ قيمتها من خلال هذه العلاقة. إن الاقتصاد يطغى بعلاقاته وبقيمه على اللغة فتكتسب الكلمات المهمة فى عمليته قيمة لغوية، فتصبح مهمة تستحق أن تكون نموذجا يستشهد به ويقاس عليه.ماذا يفعل الاقتصاد فى اللغة؟ إنه يضع فى بؤرة الاهتمام تلك الالفاظ المهمة فى عمليته. وفى عصرنا هذا تصبح مهمة كلمات مثل نقود، ذهب ، بترول، شيكات. وتصطبغ العلاقات الاجتماعية بصبغة اقتصادية. ولما كان الاقتصاد السائد، يقوم فى الأساس على نزعة التملك، فإن هذا قد انعكس بدوره على العلاقات حتى فى داخل العائلة الواحدة. وبالنظر إلى تطور المجتمعات ومقارنة أسلوب ، نجد أنه فى هذا الأخير:

"ربما تكون أكبر متعة هى امتلاك الأشخاص ، لا امتلاك الأشياء المادية. ففى المجتمعات الأبوية يمكن لأتعس الرجال فى أفقر الطبقات أن يكون ذا ملكية، وذلك فى علاقته بزوجته وأطفاله وحيواناته، حيث يمكن أن يشعر أنه السيد بلا منازع، وهكذا ، فى المجتمع الأبوى. وبالنسبة للرجل، على الأقل، يكون إنجاب الأطفال هو الوسيلة الوحيدة لامتلاك كائنات بشرية دون حاجة إلى العمل والكدح اللازمين لامتلاك الأشياء، ودون حاجة لاستثمار إلا أقل القليل من رأس المال. وإذا أخذنا فى الأعتبار أن عبء الحمل والولادة يقع بكامله على كاهل النساء يصبح لامجال لإنكار أن إنتاج الأطفال فى المجتمعات الأبوية ليس إلا عملية استغلال فظ للنساء، ولكن للنساء بدورهن، شكلهن الخاص من الملكية، وذلك هو ملكية الأطفال الصغار. وهكذا تتكون الدائرة الخبيثة (المغلقة) التى لاتنتهى: الرجل يستغل امرأته، وهى تستغل الأطفال الصغار، والذكور البالغون سرعان ماينضمون للرجال فى استغلال النساء، وهكذا (١) وإنى أضيف إلى ذلك ما كان يحدث حتى وقت قريب- وما زال يحدث فى بعض المجتمعات - وكيف كان قانون الندرة يتحكم فى علاقات الآباء بالأبناء، وكذلك قانون العرض والطلب. إن السيطرة هنا هى سيطرة مفاهيم اقتصادية، وبالطبع فإنه لايمكننا تجاهل أي عوامل أخرى اجتماعية وثقافية وبيئية.

ومما يؤثر على تلك العلاقة بين الاقتصاد واللغة، شيوع أنماط مستوردة من الاقتصاد تؤدى إلى إقحام مفاهيم معينة داخل تلك اللغات. ويرجع ذلك حسب اعتقادى إلى سببين:

أولهما: - انتشار نمط من الاقتصاد القائم على فتح أسواق جديدة حتى فى البلدان المتخلفة والنامية.

ثانيهما: - أنه نتيجة للعامل الأول تقاربت اللغات، فحدث أحد أمرين:-

أ- استحداث علاقة بين ألفاظ موجودة داخل اللغة الأصلية فى تلك المجتمعات.

وفى ذلك ينبغى الذهاب إلى الرأى الذى قال به الشاعر والفيلسوف الفرنسى ميشيل دوغى حيث قال:

"فاللغات مهما كان العاملون عليها أو أنواع الكلام، هى دائماً، ومن حسن الحظ ، فى عمل، بعضها ضد بعض. يحدث هذا عند تخوم اللغات، أو حدودها التى ليست حدودا جغرافية، فحدود اللغة ونقاط جماركها هى فى كل مكان، حيثما يتكلم شخصان أو أكثر ويحاولان أو يحاولون التفاهم. فى تواريخ الأمم، فى القربى، فى الجوار، فى المناخات العائلية كما يقال، يحدث تبادل مستمر. خصوصا بين اللغات المرتبطة بعلاقات خاصة. فالفرنسية مثلا لها علاقات خاصة مع الألمانية والإنجليزية والأسبانية والإيطالية وبقية اللغات اللاتينية، دائماً تستعير هذه اللغات من بعضها البعض مفردات وصيغا وتعير أخرى. وهذا مما يدفع إلى إعادة اشتغال مفردات كل لغة وبناها النحوية، وإلى انبثاق أواصر وقيام تصاهرات."(١)

ب - فى حالة عدم وجود مفردات تفى بالغرض يتم ابتكار ونحت ألفاظ تفى بالغرض، حتى تكتسب ثقافة المستعمر طابعها

فى تكوين وعى مختلف الشعوب الناطقة بتلك اللغات، تلك الشعوب المستهدفة . وبالرجوع إلى ملحوظة د. سعد زهران فى ترجمته لكتاب إريك فروم "الإنسان بين الجوهر والمظهر" نجده يكتب تعليقا فى الهامش حيث يقول:

"(الأصل اللغوى) - تحت هذا العنوان يكتب إريك.فروم تحليلا لغويا لفعل يملك (TOHAVE) حيث يقول إريك فروم ما موجزه: إن هذا الفعل الذى لايكاد وجوده يلفت نظر الغربيين ليس له وجود فى كثير من اللغات، بل إن اللغات التى لا وجود لفعل الملكية فيها تزيد كثيراً على اللغات التى فيها هذا الفعل، وفى هذه الأخيرة وجود ضمائر الملكية سابق على وجود فعل الملكية. ويعتبر إريك فروم أن هذا من بين الأدلة على أن وجود هذا الفعل واستخداماته مرتبط بظهور وتطور الملكية الخاصة. ويدعو إريك فروم الباحثين فى التاريخ الاجتماعى للغة لاستكمال بحث هذه الفكرة، حيث يلاحظ بعضهم (ومن بينهم إميل بنفينست، الذى يتفق مع إريك فروم فى كثير من الآراء ويعتمد عليه كحجة علمية) أن فعل يملك لا وجود له فى اللغات التى تسود فى مجتمعاتها الملكية الوظيفية أى الملكية من أجل الاستعمال المباشر. كذلك يقدم إريك فروم تحليلا لفعل يكون (TOBE)، ويميز بين استخدام الفعل كفعل رابط (بين مبتدأ وخبر) وكفعل لتقديم الصفات وكفعل للتعريف بالهوية... إلخ.."(١)

إذا نحن أمام عدة عوامل مختلفة ، متفاعلة مع بعضها الآخر ولكى ندلل على ذلك من خلال انعكاس الأنماط الاقتصادية فى وقت ما على اللغة فى ذلك الوقت، نستطيع أن نتجه بالتحليل إلى أحد التصورات الإستعارية للأنساق البلاغية وهو النسق الاستعارى "الزمن مال". ولنحلل كل من طرفى النسق على حدة، ثم نحلل النسق مركبا.

الزمن مال 'TIME IS MoNEY' (١)

المال:-

إننا نحتاج إلى المال فى حياتنا. والمال يكتسب أهميته من حيث هو جزء مهم فى عملية الاقتصاد، لذلك فالمال هدف مهم وحيوى بالنسبة للكثير من البشر. بالطبع لأنه المفتاح السحرى للتمتع بالحياة بالنسبة لهم . ونحن نحب المال أكثر لأننا لانمتلك منه الكثير ولأنه ليس ملقى فى عرض الطريق فهو يجذب الاهتمام. والذهب مثلا أهم من المال لأنه أكثر ندرة منه. ولكن لأن "العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة" فإننا نتداول المال بشكل يومى. إن المال شىء أساسى ، ذى قيمة ويمكن إنفاقه واستثماره وبه تتم عمليات البيع والشراء.

الزمن:-

الزمن أيضاً شىء مهم، وتتزايد الشكوى يوما بعد يوم من ضيق الوقت. وهناك مشاغل كثيرة تجعل من الوقت غير كاف لإنجاز عدة أعمال. وأصبحنا نحتاج إلى الوقت أكثر لكى ننجز أكثر . فلايصح أن تضيع ساعة من الزمن بدون عمل أو كسب أو إنجاز. المهم لقد اكتسب الزمن أهميته من خلال دوره فى الحياة ودوره الحساس فى عملية الاقتصاد.

والآن لدينا لفظتان

المال= شىء نادر ومحدود= شىء ثمين

الزمن= مورد نادر ومحدود - شىء ثمين

(يوجد فقط ٢٤ ساعة فى اليوم)

لقد اشتركت هاتان اللفظتان فى أنهما تعبران عن موارد محدودة وثمينة. ولأن المال هو صبغة العصر ونموذجه الأول، فإننا نقيس مدى أهمية أى شىء آخر مقارنة به. المال هو الترمومتر هو المقياس . ونحن عادة نحتاج إلى أن نعبر لغويا عن مدى جمال أو قبح أو أهمية أى شىء فإننا نقرنه بشىء آخر حتى ندلل على مانريد.

لقد كان التعبير السائد فى وقت ما هو "الوقت كالسيف"، لأن السيف كان نموذجا للقوة والسيطرة. الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك ووجه التشبيه واضح. ولكن لقد كان ذلك فى ظل أنماط اقتصادية مختلفة عن الأنماط السائدة حاليا. ومع التطور الذى نشأ على الأنماط الاقتصادية اكتسب المال أهميته.

لقد ظل هذا المفهوم غريبا عن ثقافتنا لفترة، لعدة أسباب منها،

أن الزمن اكتسب أهميته في المفهوم الحديث في المجتمعات الغربية قبل أن يكتسب القيمة نفسها في مجتمعاتنا العربية.

وكان ذلك نتيجة تلقائية لمفاهيم عدة، فرضها انتشار الآلة وارتباط العمل بزمن. ويكفي أن نعرف أن هناك صراعات شرسة كانت تدور حول الأجور وتحديد ساعات العمل. لكل ساعة ثمنها، هكذا انتهينا إلى تثمين الوقت. لقد وصلت الأمور إلى حد احتجنا فيه إلى أن ندلل على أن للوقت أهميته، فربطنا بينه وبين شيء آخر وهام، نموذج ومثال فكان المال.

إن هذا يفسر عبارات مثل (دفع الأجور عن الساعة)، (الأجر الشهري)، (الأجر اليومي). ففي مثل هذه الأمثلة يتجلى بوضوح مدى الارتباط بين طرفي النسق الاستعاري (الزمن مال). وتظهر هذه المفاهيم بشكل يبدو طبيعياً، ولكنه عميق في المجتمعات الصناعية. ويمكننا أن نفهم ذلك من خلال سلوكياتنا اليومية التي نتعامل فيها مع الزمن على أنه مورد محدود بالإمكان ربحه أو خسارته، توفيره أو تضييعه، كما أن بالإمكان استثماره. ويوما بعد يوم، ونظرا لما تمثله ثقافة المستعمر من طغيان انتشرت هذه المفاهيم لدينا، وأصبحت ملائمة لثقافتنا التي عكستها القيم الجديدة الواردة إلينا. وبإمكان الباحث عن أمثلة أخرى في الأنساق الاستعارية أن يجد في المثال التالي قمة الربط المستفز، الذي يشوه من جماليات اللغة ويعبر عن مدى قبح ذلك التأثير اللا إنساني، الذي يجعل من اللغة مجرد أداة للتعبير تخلو من أي جماليات. ذلك هو النسق الاستعاري "العمل عمل" أو ما يسمى بالإنجليزية:-

'BUSINESS IS BUSINESS'

المراجع

١- هادي العلوي/ المستطرف الجديد (مختارات من التراث) طبعة ثانية/ كانون الأول ١٩٨٦ مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي.

٢ - د. جمعة سيد يوسف/ سيكولوجية اللغة والمرض العقلي سلسلة عالم المعرفة. العدد ١٤٥ يناير ١٩٩٠ تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت.

٣ - إريك فروم / الإنسان بين الجوهر والمظهر (نتملك أو نكون)
ERICH FROMM (TO HAVE OR TO BE)
سلسلة عالم المعرفة. العدد ١٤٠ اغسطس ١٩٨٩ تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت.

٤ - مدخل إلى السيميوطيقيا مقالات مترجمة ودراسات دار إلياس العصرية ١٩٨٦ القاهر.
وبالأخص راجع مقالي
أمينة رشيد/ السيميوطيقيا في الوعي المعرفي المعاصر صـ٤٧-٧٢
د. نصر ابو زيد/ العلامات في التراث دراسة استكشافية صـ٧٣-١٣٢

٥ - مجلة الكرمل فصلية ثقافية / العدد ١٩٩٣/٤٧
(مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين تصدر عن مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع وبالأخص/ حوار كاظم جهاد مع ميشيل دوغى المنشور تحت عنوان (بالصمت نصنع الكلمات) صـ٤-٢٤.

٦ - LAKOFF GEORGE AND JQTNSON MARK (METAPHOR WE BY) THE UNIVERSITY OF CHICAGO PREDD.

7 - ماركس ، انجلس بيان الحزب الشيوعي ط دار التقدم/ موسكو ١٩٨٥.

٨ - الكتاب المقدس - العهد القديم.

استدراك

سقط سهوا في العدد الماضي الإشارة إلى أن الرسوم الداخلية للفنان المغربي محمد القاسمي، ولوحة الغلاف للمثال المكسيكي سباستان

وصـفة الحـداثة.. وداء الفـرانكفـونية

الناقد والروائي المغربي "عبد القـادر الشـاوي":

الفرانكونية ظاهرة طبيعية..والحداثة هي حداثة السياق

لاغرابة أن يحرص الناقد والروائي المغربي "عبد القادر الشاوي" على العمل في وزارة حقوق الإنسان المغربية الجديدة، بعدما أهدرت حقوقه كمواطن وكمثقف، يوم أن حكم عليه بالسجن لمدة (٢٢) عاما بتهمة الإخلال بالنظام العام، والمؤامرة على السلطة، وقلب النظام، وتأسيس ثلاث جمعيات سرية، ونشر الفكر الاشتراكي. وهي تهم اعتدناها في الوطن العربي والعالم الثالث، تخترعها الأنظمة السياسية للتخلص من المثقفين المعارضين لها، وعندما تنتبه إلى المأزق الذي قد يهدد سمعتها السياسية، تقرر الإفراج عن المسجونين السياسيين ومعتقلي الرأي، وهو ماحدث مع "عبد القادر الشاوي" الذي أفرج عنه في عفو ملكي أواخر عام ١٩٨٩، بعد (١٥) عاما قضاها بين جدران المعتقلات، بدأت عام ١٩٧٤. ولا يختلف العفو الملكي هنا عن العفو الجمهوري، فكلاهما اقتطع سنوات من عمر مثقف، كان خليقا بها أن تثمر ما يصلح الوطن ويساهم في نهضته، فالمشكلة الحقيقية - كما يقول الشاوي - تبدأ دائماً عندما نتصور أن النهاية ممكنة.

صدر "للشاوي" حتى الآن من الدراسات: "سلطة الواقعية"، و"النص العضوي"، و"السلفية والوطنية"، و"حزب الاستقلال" و"اليسار في المغرب"، ومن الروايات "كان وأخواتها" و"دليل العنفوان"، و"باب تازة".

■ وفي زيارته الأولى للقاهرة مؤخرا، التقينا به، وسالته في

مجدي حسنين

البداية عن الحيز الذي احتله السجن في تجربته الروائية، خاصة أن كثيرا من الأدباء العرب تعرضوا في أعمالهم لهذه التجربة، التي خلقت ما يسمى بأدب السجون، الذي قد يتميز بمواصفات وتقنيات مختلفة..

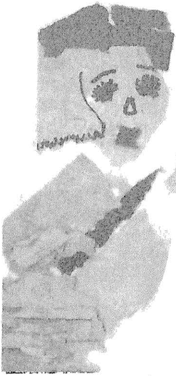
فقال:

لاشك أن الكتابة من داخل السجن تختلف عن الكتابة من خارجه، لأن السجن إطار قمعي وإرهابي يحد من الحرية الشخصية، ويجعل الفرد متمركزاً حول ذاته، ويربطه بماضيه أكثر مما يربطه بحاضره ومستقبله، فالمكان يفرض آليات وتقنيات، لا أقول إنها تفيد الكاتب، ولكنها تفعل فيه من حيث لايشعر ، في حين

توجد مواصفات وسياق وتجربة أخرى فى مجال الحرية، تمكن الفرد من الكتابة بعيدا عن مختلف القيود المحتملة. والمشكلة تكمن فى تسمية ما يكتب من داخل السجون، هل هو أدب سجن، أم أدب مكتوب من داخل السجن؟! وأنا شخصيا أميل إلى التسمية الثانية، لأننى أخشى أن يكون "أدب السجون" مسوغا لتبرير الكثير من النصوص الهزيلة والتافهة، بدعوى أن أصحابها كانوا فى السجن، فى حين تمكننا التسمية الثانية - الأدب المكتوب من داخل السجون - من حرية أكبر للتعامل مع النصوص، ومراعاة سياقها، فالمعيار النقدى الحقيقى، هو أن يقع الحديث عن الأدب المكتوب فى السجون. باعتبار مكان كتابته، وليس طبيعة إنتاجه، لأنه لايختلف فى عمقه عن طبيعة الأدب الذى ينتج فى ظروف الحرية، لأن الحرية - مثلا - فى نهاية الأمر، سواء كتبت عنها من داخل السجن أو من خارجه، هى الحرية نفسها، وهو ذات التطلع إليها. قد يختلف الشعور من داخل السجن عن الشعور من خارجه، لكن الحرية واحدة.

■ **وهل اطلعت على الكتابات الادبية التى انتجت فى هذا السياق.. وما تقييمك لها؟**

- فى مجال المذكرات والسير، قرأت كل ما أنتجه المصريون المعتقلون - تحديدا المصريون - ثم قرأت جانباً من التجربة العراقية، فقد بدأت بتجربة طاهر عبد الحكيم وفريدة النقاش وشريف حتاتة ومصطفى طيبة وصنع الله إبراهيم وعبد الفتاح إمام، ولم أجد إختلافا بين هذه التجارب المتنوعة، سواء كانت مذكرات أو نصوصاً إبداعية، لأنها كتبت فى شروط خاصة، هى شروط العزل والقمع والفقد، ومضمونها يتعلق بالحرية والديمقراطية وضرورة التغيير وليس الكل سواء، فلا كل سجين تقدمي ووطني يكتب شعرا جيدا كل يميني حر يكتب شعرا سيئا، فالمهم نوعية الخطاب والقيم والمواقف المعبر عنها، كما أن التركيز على الجوانب الإيجابية فقط فى تجارب الأدباء المسجونين، لم يكن كافيا، فالطبيعة الإنسانية تفترض الإشارة إلى الإيجابى والسلبى والبطولة والتخاذل، الذى أعتبره قيمة إنسانية، مثله مثل النضال، فالموقف الإنسانى يتراوح دائماً بين المقاومة والتراجع.



التنظير والإبداع

■ **بين التنظير النقدى والإبداع الروائي، توجد مساحة متداخلة وقفت أنت فيها بتداخل الإبداعين فى كتاباتك فما الدافع لذلك؟**

- الحقيقة أننى بدأت ناقداً للأدب، وتعود هذه البداية إلى أواخر الستينيات، حيث كان النقد المغربى مشدوداً إلى المناخ النقدى العربى، وأساسا السائد فى مصر بصورة رئيسية، إلى جانب بعض التأثيرات الخارجية، الفرنسية على وجه التحديد، وكان النقد مهموما بالتركيز على مضمون العمل الأدبى ونوعية هذا المضمون فى

علاقته بالمجالات السياسية والثقافية والإنسانية عامة، ودفعني هذا الاهتمام إلى العناية بالنص السردي للرواية المغربية، التي ألفت فيها كتابي "سلطة الواقعية"، إلا أن بداية اهتمامي بالرواية لم يتبلور إلا بعد اعتقالي عام ١٩٧٤، ربما لاعتبارات تحيط بواقع ظروفي الشخصية، الكوني مسجونا وأعاني من ضروب الحصار والتضييق والقمع والتعذيب، جعلتني أنتقل تدريجيا إلى العالم الروائي، دون القطع مع النقد، لاتصال هذا العالم الروائي بالواقع العام الذي كنت فيه، أعني الواقع المغربي بمختلف مظاهره العامة، وفي هذا الإطار كتبت أول نص يجمع بين الرواية والسيرة الذاتية، وهو "كان وأخواتها". وصدر أثناء وجودي داخل السجن، وصودر بعد أسبوع من طرحه في الأسواق، لأنه يحكي بطريقة سردية تجربة اليسار الجديد في المغرب، من خلال نص ذهني يحاول من خلال اللغة والحكي والشخوص، أن يدلل على أن البناء السياسي الذي عشنا عليه كتجربة سياسية ردحا من الزمن. قد أصابه التوتر، وأدى به إلى نوع من التحلل والانفساخ. ومصادرة هذا الكتاب تاكيد على ضيق السلطة السياسية بهامش الحرية الذي اعترفت به منذ عام ١٩٧٥، لكنها لم تتحمل تعرية قضايا القمع والحرية والتطلع لمزيد من الحرية.

ثم جاء كتاب "دليل العنفوان" وهو تاريخ لمسار شخصي من خلال التجربة الثقافية المغربية، منذ أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، وهي الفترة التي بدأ فيها نوع من الاندحار ألم بكثير من المجتمعات والحركات الثقافية في الوطن العربي، التي بدأت كحركات سياسية، فجاء الكتاب عاكسا لمناخ هذا التحول بين نارين، نار التطلع نحو الحرية والتغيير، ونار الاندحار الذي بدأت بوادره مع بداية السبعينيات.

أما "باب تازة" فهي تجربة متممة لهذا المسار الذي اخترته للكتابة عن المنوع والتناقضات والتحول العام الذي يشهده المغرب في السنوات الأخيرة. وبقدر ما يفتح هذا التحول مساحة أخرى للتجريب والحداثة والتجديد والتغيير، بقدر ما يبدو في حقيقة الأمر تحولا محظوظا، نجد تجلياته على مستويات أخرى غير ثقافية، في المجال السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وينجح في التخلص من محاولات تدجينه والتمسك بالثبات والمحافظة، وأمام هذا الخراب تتجلى الذاكرة كعنصر أساسي للمقاومة، تحافظ على التطور التاريخي واستخلاص آفاق المستقبل، فبدون ذاكرة لايسمح لنا بمستقبل مامون، وبقدر ما نركز على ذاكرتنا بقدر ما نعمل على إحياء موضوعاتها وقضاياها بصورة مغايرة لآفاق تطورنا كافراد وكتجمعات.

■ على الرغم من الإبداع الروائي الكثيف في المغرب، إلا ان الإبداع النقدي يحتل مساحة أكبر.. فلماذا؟

- ربما السبب يرجع إلى ارتباط التجربة النقدية المغربية بسياق الثقافة الفرنسية، إذ سعت إلى إنتاج خطاب نقدي، من خلال مفاهيم وأطروحات الثقافة الفرنسية، يتعامل مع النصوص المغربية. ويجب ألا نغفل دور الجامعة في هذا المجال، فبحكم اعتماد الجامعة المغربية في التدريس على مصادر ثقافة فرنسية، إلى جانب المصادر العربية،مما أفرز مجموعة من النقاد ذوي الاهتمام بالتجارب النقدية الحديثة، هي في الأصل تجارب فرنسية، في حين ظلت الرواية والقصة، وكذلك الشعر، بمثابة تجارب فردية، تعتمد على قدرة الشاعر والأديب وإمكانياته وعلاقته بالمجال الثقافي، ولم تنل حظها من الانتشار والتراكم. ولعلي أرى الحديث عن التجربة النقدية المغربية في العالم العربي يحمل في طياته الكثير من الالتباسات، لأن التجربة النقدية المغربية، هي تجربة حديثة أيضاً، ولم تؤسس لنفسها بعد خطابا نقديا، ينطلق من طبيعة النص المغربي نفسه المكتوب في المغرب، بل مازالت تنتج من سياقات ثقافية أخرى، سواء بدعوى التمثل أو بدعوى الاقتباس، ولهذا تجد الكثير من الأطروحات النقدية المغربية، هي إعادة لقول مكرور، لما أنتج في فرنسا مثلا حول البنيوية التكوينية أو حول السيميائية، أو



حول الشعرية . وربما هذه هي المرحلة الدقيقة والحاسمة في تطور النقد المغربي، فكلما استطاع أن ينتج خطابا نقديا موازيا للنص المغربي، كلما تمكن من تأسيس مفاهيمه الإجرائية ونظريته ، وكلما ابتعد عن ذلك سيكون معرضا للكثير من التغييرات الغريبة عن محيطه والعزلة.

■ هناك سبب آخر حاول أن يسوقه البعض في هذا السبيل، وهو أن أكثرية النقاد المغاربة مبدعون - روائيون أو شعراء - مما - يجعلهم في منأى عن التركيز هنا أو هناك، أو سعى لتطبيق حرفي يوقعهم في النموذج الفرنسي المغاير للطبيعة الواقعية.. خاصة أن الناقد كما يرون مشروع مبدع فاشل - فهل ترى ذلك صحيحا؟

- يمكنني أن أجيب بمقولة مناقضة أخرى، بأن الناقد الجيد قد ينتج نصا إبداعيا جيداً، والمثال على ذلك محمد برادة، فالمسألة في تقديري ترتبط بالمحصول الثقافي، وطبيعة القيم الثقافية التي يشتغل عليها سواء كان ناقدا أو مبدعا. ولايجب أن ننسى أن التجربة النقدية هي رافد من روافد الرواية أيضاً، وكلما تمكن المبدع من أصول الصنعة وتطور آليات الكتابة الروائية ومخزونه الثقافي، استطاع أن ينتج نصاً جميلاً، وهناك الكثير من الروائيين المحترفين الذين لم يكتبوا حرفا واحدا في النقد، ولم ينتجوا نصا روائياً جيداً .فالتجربة النقدية عند "لويس عوض" أهم من تجربته الشعرية في "بلوتولاند" أو الروائية في "مذكرات طالب بعثة"، في حين تعد التجربة القصصية عند "يوسف إدريس" أهم من تجربته الروائية، وكذلك الحال بالنسبة "لمحمد الأشعري" الشاعر المغربي، صاحب تجربة روائية يتيمة، وتجربة "محمد براده" النقدية والروائية على السواء، فقد يكون النقد خبرة مضافة إلى العالم الروائي، وقد لايكون.. والمسألة ترتبط في نهاية الأمر بالقدرة الثقافية.

فرانكفونية المغرب

■ هناك تفسير لظاهرة الفرانكفونية في المغرب العربي، يردها إلى هيمنة المشرق العربي على البعض الثقافة العربية ، وغياب أي دور للمغرب العربي في ذلك.. فكيف ترى هذا التفسير من واقع الظاهرة ذاتها؟

- لم تكن الفرانكفونية رد فعل على الهيمنة المشرقية - إذا جاز التعبير - ولكنها كانت تعبيرا عن تجربة مختلفة عاشها المغاربيون في مرحلة الاستعمار، الذي جاء بهذا الوليد اللغوي والثقافي. ولايمكن الحديث عن فرانكفونية واحدة، لأنها أخذت اتجاهات مختلفة ، سواء في مرحلة الاستعمار، أو في مرحلة الاستقلال وإن كان عدد الكتاب الذين كتبوا بالفرنسية في هذه المرحلة ضعيفاً، ولكن كان هناك اتجاه نحو تحقيق الاندماج، بأن تصبح اللغة الفرنسية بديلا للغة العربية، وأن يصبح الاقتصاد الأوروبي التبعي بديلا للاقتصاد المغربي، كما أن تصبح المسيحية - إلى حد ما - بديلا للإسلام، وأن تصبح الأمازيجية أو البربرية بديلا للعروبة، ولكن هذا المشروع الاستعماري لم ينجح بفضل مقاومة الحركة الوطنية المغربية، ودفاعها عن قيمها ومشروعها المختلف تماما. وبعد الاستقلال ظهر شكل آخر من الفرانكفونية . قائم على الكتابة بلغة غير اللغة العربية، والترويج لقيم مستندة إلى السياق الثقافي الفرنسي بشكل خاص، ولذلك يجب النظر إلى الفرانكفونية كظاهرة طبيعية، ولدتها فترة من فترات التطور التاريخي في المغرب، مثلها في ذلك مثل العربية وغيرها، وإذا وعينا الجانب السياسي في الفرانكفونية، سنعتبرها ظاهرة طبيعية . وأنا لست ضد الفرانكفونية، إذ أرى كثيراً من الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية، أعمق في بعض الأحيان من الكتاب الذين يكتبون بالعربية.

■ هل هذا الحكم انتصار للإبداع الجيد بغض النظر عن لغته.. أم هناك مستوى آخر للحكم؟

- على جميع المستويات

■ كيف؟

- ساضرب المثل بالشاعر "عبد اللطيف اللعبي"، إذ لا يمكن اتهامه بانه شاعر فرانكفوني، ولكنه يكتب بالفرنسية، لأنها اللغة التي تعلمها ووجد نفسه يكتب بها ومؤهلاً لذلك، كما هو الحال معي، فأنا مؤهل للكتابة باللغة العربية. ومسالة اللغة هنا لا تمثل حاجزا بينه وبين الإنتاج، أو أداة لتمرير قيم غربية، بل نجد في إنتاج "اللعيبي" قيما تغييرية وثورية وتحويلية، ترتبط بالبناء الاجتماعي والسياسي للفرد والمجتمع المغربي نفسه، فاللغة ليست هي الحاسم في نهاية الأمر، بل ما تنتجه هذه اللغة، فهي في حد ذاتها في تجربتنا المغربية ثانوية، لأنه لا يجب الحديث عن الذين يكتبون بالفرنسية فقط، ، بل أيضاً الحديث عن الذين يكتبون بالبربرية، وما الموقف منهم، وهل نعتبرهم فرانكفونيين من اتجاه آخر. وإذا حكمنا معيار القيم والمواقف والأفكار في كل هذا الإنتاج، فسوف يصعب علينا التعرف على فرانكفونية ذات طابع تغريبي، وفرانكفونية ذات طابع قومي أو وطني، ومن الصعوبة أيضاً اتهام "الطاهر بن جلون" بانه سفير مغربي للفكر الغربي، ولايمكن الحديث عن فرانكفونية واحدة، بل هناك فرانكفونيات عدة، فهي ليست حكما معطى، بل مخترقة بتناقضات وقيم ومواقف، تنوع وتعدد في سياقاتها، وعلينا أن نبتعد عن الأحكام الجاهزة، وننظر إلى ما ينتج وطبيعة النصوص المكتوبة، والقيم التي تروج لها ونوعية الخطاب، وبقدر ما يوجد كتاب يكتبون بالفرنسية وينتجون نصوصا جيدة، ترتبط بالسياق المغربي، فهناك أيضاً كتاب مغاربة يكتبون بالفرنسية ولكنهم ينتجون نصوصا أخرى قد تكون تغريبية.

وهذا هو الأساس في طرح هذه المشكلة، فالقضية ليست استخدام اللغة الفرنسية، بل الانتماء إلى قيم هذه اللغة وترويجها، مما يؤدي إلى نوع من الاختراق الثقافي والاستلاب الحضاري...

- المشكلة ليست خاصة بالمغرب وحده، فهي أيضاً موجودة في مصر، وفي كثير من بلدان المشرق العربي، إذ يوجد أدباء الأنجلو ساكسون، بل توجد فرانكفونية قديمة في مصر، تتمثل في الحركة السوريالية المصرية، التي كانت في عمقها حركة فرانكفونية، حاول الأدباء والفنانون المصريون فيها أن يستفيدوا من تجربة السوريالية الفرنسية، وأن يوظفوها في سياق ثقافي مصري.

■ **وهل نطلق على الأدب المكتوب بالفرنسية أدبا مغربيا؟**

- الحقيقة أنها مشكلة رهيبة دارت لسنوات في المغرب، ولكن استقر الأمر على اعتبار وجود أدب مغربي مكتوب بلغة غير اللغة العربية، والحكم أو الفيصل هو طبيعة القيم والمواقف والأفكار التي تحتويها التجربة الإبداعية ذاتها، ومن خلال هذا المعيار، يمكن اعتبار أن "عبد اللطيف اللعبي" و"الطاهر بن جلون" و"محمد خير الدين" وإدريس الشرايبي" أدباء مغاربة ينتجون بالفرنسية، لأن إبداعهم يحمل نفس المواصفات الموجودة في الإنتاج الأدبي المكتوب بالعربية، ويستندون إلى نفس السياق الثقافي، وذات التجربة الثقافية، وأصبحت مسالة مفهومة وواضحة ولاتثير أي التباس، في ظل وجود تيارات أخرى لها منازع تغريبية مختلفة، كما هو الحال في الاقتصاد وفي السياسة وفي الإدارة وأيضاً في الثقافة. فالديمقراطية التي نطالب بها ونسعى لتحقيقها في بلادنا هي ديمقراطية غربية، وحقوق الإنسان التي ننادي بصيانتها هي حقوق عالمية، ولاتوجد خصوصية في مثل هذه الدعوات، حتى نطالب باوضاع استثنائية تؤجل فيها الحرية، أو تلغي حقوق الإنسان، فالخصوصية ليست مبررا للاستبداد.

حداثات المغرب

■ **أشرت إلى تجربة الكتابة المغايرة التي اتبعتها في رواية "باب تازة".. ما هي؟**

- اتبعت في هذه الرواية طريقة الكتابة على الكومبيوتر. وهو أول عمل أكتبه من أوله إلى آخره على هذه الآلة العجيبة، وهي تجربة مكنتني من معرفة أسرار هذه الآلة، وأن أتحرر جزئيا من الطريقة

التقليدية التى نتبعها فى الكتابة، بالقلم والورقة، وكنت فى هذا الإطار تحت تأثير رهيب للكاتب والروائى والناقد الإيطالى "أمبيرتو ايكو" صاحب "اسم الوردة"، فقد شبه العلاقة بين الكاتب والكومبيوتر، بالعلاقة الاستمنائية، أى علاقة جنسية فى نهاية الأمر. فبقدر ما هى علاقة جديدة، هى علاقة لذية تحتوى على الإغراء، وتختلف من هذه الزاوية عن العلاقة التى تقوم بين الكاتب والورق والقلم. والفكرة الثانية التى ركز عليها "امبير تو ايكو" هى أن الكومبيوتر يتيح للكاتب لأول مرة، أن يكشف عن جانبين اثنين يتصارعان فى شخصيته، جانب متوحش وجانب متحضر، فأنت تكتب نصا على الشاشة دون أن يكون هذا النص متقيداً باى قانون محدد، سواء على مستوى الكتابة أو النحو أو الصرف أو التركيب، وتستطيع أن تحول هذه التوحش إلى كتابة حضارية منظمة خاضعة للقواعد المتبعة، وهذا ما لا تتيحه الطريقة التقليدية فى الكتابة.

هناك جانب آخر قمت به فى هذه الرواية، وهو جانب التسويق، الذى يعانى من تعثرات كبيرة فى سوق الكتاب العربى، وهى مسألة تحتاج إلى مزيد من الجهد والتنظيم المشترك، فهناك محدودية فى النشر ومحدودية فى التوزيع وأيضاً محدودية فى سوق الكتاب المغربى نفسه، سواء محليا أو عربياً، فواجهت هذه المستويات واخترت عقد الندوات الثقافية فى الأماكن المختلفة، وطرح الكتاب للبيع فى هذه اللقاءات، وقد أفادتنى كثيراً هذه التجربة.

■ **كل هذه التحولات المجتمعية والثقافية.. هل فرضت عليك تحولا إبداعيا فى طريقة الكتابة، يجعلنا نقف على مفهوم الحداثة لديك؟**

- لايمكن وجود حداثة خارج السياق الثقافى المعطى، فمازلنا حتى الآن نربط الحداثة بالتجريب أو نلحقها بالغرب، ونعتبر أن كل حديث يصدر عن الغرب هو حداثة مفترضة، ويجب علينا اتباعها، وكثير من المبدعين المغاربة والعرب ساروا على هذا المنوال، فجاءت حداثاتهم مصطنعة، مركبة على نصوص تنتج محليا، ولا نعثر فيها على الحداثة السياقية، المرتبطة بالسياق الثقافى للمجتمع.

وهذا ما نفتقده فى العالم العربى، وهى الحداثة النابعة من التحولات التى يمر بها المجتمع فى مستوياتها المختلفة، إذ لايكفى أن تنتج نصا بمواصفات حداثية معينة، وإنما المهم أن يكون النص معبرا عن الحداثة باشكالها الخاصة، وأى حداثة خارج سياقها هى وبال على المسار الثقافى والإبداعى فى البلد الذى ينتجها، فهى لاتخلف لنا تجارب بل نماذج، وإذا كان يمكن الحديث عن تجربة أدونيس الحداثية، فهناك نماذج ظلالية حوله، يتعلقون با لحداثة، دون أن يكون فى شعرهم ما يؤشر على هذه الحداثة. فا لحداثة ليست وصفة لابتداع عالم ما، بل سياق نابع من عمق وقلب التطور المجتمعى نفسه، وليست من فراغ أو خارجه، ليست أداة تجلب من الخارج، بل تجربة تنبع من السياق الداخلى للتحول الثقافي العام.

ضوء

■ عبد القادر الشاوى:
- ولد فى أكتوبر ١٩٥٠ بمدينة تطوان، التى درس بها حتى المرحلة الثانوية ثم انتقل إلى الجامعة فى الرباط.
- درس الفلسفة بجامعة الرباط، وتخرج فى كلية الآداب وعمل مدرسا بالتعليم الثانوى.
- دخل السجن عام ١٩٧٤ بتهم عديدة خاصة بحرية الرأى والتعبير، وحوكم عام ١٩٧٧ وصدر ضده حكم بالسجن لمدة ٢٢ عاما، وأفرج عنه أواخر ١٩٨٩ فى عفو ملكى.
- عمل صحافيا في العديد من الجرائد والمجلات المغربية وخارجها، واشرف على الملحق الثقافى لجريدة الاتحاد الاشتراكى لمدة اربع سنوات.
- عضو باتحاد كتاب المغرب، وانتخب عام ١٩٩٠ نائبا للرئيس، وجدد هذا المنصب للمرة الثانية بعد انتخابه عام ١٩٩٣ في الرباط.
- يعمل الآن بوزارة حقوق الإنسان، وله تحت الطبع "التخلف والنهضة" وموسوعته "اوضاع الدول المغاربية".

حـــوار

الباحث الســـورى «جـمـال طحـان»

الاسـتبـداد وبـدائـلـه

الاستبداد وبدائله في فكر الكواكبي هو الكتاب الجديد للباحث السوري "محمد جمال طحان" الذي حقق الأعمال الكاملة للكواكبي ونشرها مركز دراسات الوحدة العربية وحول كتابه الجديد دار هذا الحوار.

عبد الوهاب مرعشلي

■ س: لماذا اخترت موضوع الاستبداد؟

ج: لاحظت التشابه الكبير بين ما نعيشه نحن وما عاشه أجدادنا، وظل السؤال الملّح نفسه: لماذا تخلفنا وتقدم غيرنا..؟

بدأت بقراءات أوليه عليّ أعثر على إجابة شافية أو شبه حاسمة، أو لنقل بدأت بالبحث في عامل رئيسي لما نحن فيه.

ومن بين جميع النهضويين العرب لفت انتباهي الكواكبي الذي بدأ- مثلي - يبحث بعمومياتها ثم راح يضيق الدائرة شيئاً فشيئاً إلى أن وصل إلى مركزها ثم إلى نواتها وراح يتفحصها،

وقمت بدوري في فرز الالكترونات والنترونات لأصل إلى سبب نخر العظام الكبير الذي يودي بنا إلى وديان الجحيم، فحسبت ومازلت أحسب أنه الاستبداد بشحمه ولحمه وحسب، لأنني أراه خالياً من الدم الذي يحرك سماتنا الإنسانية.

■ س: من يتصفح الكتاب تلفت انتباهه البنية الهندسية فيه، كيف توصلت إلى ذلك..؟

ج: لقد أردت أن أدرس فكرتين متناقضتين ومتصارعتين: الاستبداد وبدائله وهذا ما فرض على أن أفرد باباً لكل منهما.

والاستبداد فرض علي أن أوضح معناه ونشأته وآثاره مما دعاني إلى قسمته على ثلاثة فصول واصفة وفصل مناقش. وبدائله تحتاج أيضاً إلى تبيين المقصود وإلى تبيين الطرائق إليها ثم إلى عرض نتائجها وأخيراً مناقشتها، مما دعاني إلى وضع أربعة فصول أيضاً للباب الثاني.

وهذا البناء يتيح للقارئ أن يجعل من الكتاب كتابين إذا شاء يدرس الأول الاستبداد في بعده الكلي، ويدرس الثاني أبعاد البدائل المطروحة من غير أن يسبب الفصل بين البابين أى خلل، علماً بأنهما بابان متكاملان تماماً في ظني.

وبعد أن دخلت في صلب الموضوع راعني غياب مفهوم الاستبداد في الفكرين العربي والغربي بمعناه الاصطلاحي الدقيق مما دعاني إلى الخوض في مغامرة الاستكشاف فقمت بمسح شامل - لغة وفكراً- للكلمة كي أحدد ما الذي أعنيه بالضبط حين

استخدم كلمة الاستبداد. لقد تطلب الأمر أكثر من عام حتى رادفت بين كلمتي الاستبداد و (ismDespot)، وحتى فرقت بين الاستلاب والاستغلال، والاستبداد والاستعمار.

■ قال الكواكبي عن كتابه "طبائع الاستبداد":

س: "هي كلمات حق وصيحة في واد إن ذهبت اليوم مع الريح لقد تذهب غدا بالأوتاد". إلى أي مدى تحققت نبوءة الكواكبي بعد مضي ما يقرب من المائة عام على رحيله؟.

ج: لاشك أن الشطر الثاني من مقولة الكواكبي قد تحققت أكثر من الشطر الأول، بدليل الحركات الثورية التي قامت منذ كتابة الكواكبي كتابيه (طبائع الاستبداد) و (أم القرى)، ولكن ذلك لا يعني أن المشكلة قد حلت إلى الأبد، فالصراع كان وما يزال وسيبقى بين القاهر والمقهور وكلما أطاح الشعب بمستبد تفتقت أذهان الشر عن شكل يحمل لبوساً آخر يختبئ خلفه الطغاة محاولين حماية قلاعهم بأساليب جديدة، وهذا يعني أن على المقهور أن يداوم فعل الثورة لتاطير حكوماته بقانون يضمن أن يحفظ الوطن من براثن أي أوتاد يحاول أن يقيمها أي مستبد. بمعنى آخر كلما ظهر مستبد احتجنا إلى كواكبي آخر كي يشحذ هممنا لمواجهته.

■ س: إلى أي مدى وصلت علاقتك بالكواكبي من خلال دراستك لفكره، وهل يمكن أن نسجل بعض نقاط الاختلاف التي وقفت عندها؟.

ج: لا أؤمن بالتقمص ولكنني تماهيت معه من كثرة قراءته وأنا أحاول أن أكونه فأرى بعينيه وأسمع بأذنيه وأحكم على الأمور من منطلقاته، ومبدئياً تجمعنا أشياء طبيعية حتى قبل أن أتعرف إليه وإلى أفكاره، فكلانا مسلم وكلانا عربي مقيم في حلب، وكل منا شغل فكر، وانشغل في مسألة تخلف بلادنا ومقارعة الاستبداد فيها، حتى إن كثيراً من الناس لاحظوا تشابهاً بين صورتينا ،ولكن هذا لا يعني أنني لا أخالفه في بعض ما أورده ولهذا حين بدأت أعرض فكره عرضته من وجهة نظر تأخذ بعين الاعتبار الفترة التاريخية التي عاشها، أما عندما وصلت إلى فصول المناقشة فإنني أخذت عليه آراءه الغامضة حول علاقة الاستبداد بالاستغلال كما خالفته في بعض ما أورده حول الإنسان من حيث فطرته التي جاءت متناقضة بين الخير والشر عند الكواكبي، أما فيما يتعلق ببدائل الاستبداد فإنني وجدت فيه مجاملة لم أستطع تبنيها، هذا من حيث الأفكار عموماً، أما فيما يتعلق بالأسلوب فلقد لحظت فيه كثرة التكرار واستخدام الخطابية التي تميز بها الخطاب النهضوي الغربي عموماً، لكنني أسوغ له ذلك أيضاً لأنه لم يكن يتمتع بفلسفة تشمل مواقفه من الحياة لكنه كان ذا نظرة ثاقبة فيما يتعلق بموقفه من الاستبداد ومن علاقة العروبة بالإسلام، فلقد كان الكواكبي إنسانياً لم ينحصر همه في وطنه وحسب وإنما أراد أن يحرر الإنسان انطلاقاً من اقتناعه بالإسلامية منهجاً لا يتعارض والأخذ بمعطيات العصر الحديث الذي وصلت إليه النظريات الأوروبية.

■ س: في الوقت الراهن وعلى امتداد الوطن العربي يطغى ما يسمى بالإسلاميه كإيديولوجية بديلة عن ايديولوجيات الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات أي القومية والاشتراكية فهل يمكن أن نعتبر الإسلامية المطروحة حالياً امتداداً لإسلامية الكواكبي؟ وبعبارة أوضح إلى أي مدى تتفق



إسلامية الكواكبي مع إسلامية الطرح الراهن.

ج: بداية أرجو أن تسمح لي بالاعتراض على مصطلح الإيديولوجيا، وأن توضح لي بأي معنى تستخدم كلمة الايديولوجيا..؟

■ توضيح: الايديولوجيا التي اقصدها من وراء سؤالي هي مجمل الافكار التي تطرحها الجماعات الإسلامية كمنهج للحكم.

ج: هذا ما تلقيناه في مدارسنا وجامعاتنا، وللأسف فهو مفهوم خاطئ أرادت نشره بعض الأحزاب المتنفذة تحقيقاً لأغراضها. الأيديولجيا كما افهمها هي مجموعة المسوغات والأفكار التي تطرحها جهة مسيطرة تبرر بواسطتها الممارسات غير الصحيحة لما يتعلق بوظائفها الأساسية، والأيديولوجيا بهذا المعنى تحققت بشكل مثالي بالممارسة السوفيتية في زمن ستالين. وتتحقق بصورة مثالية في معظم الأحزاب المنتشرة في الوطن العربي وبالتحديد الأحزاب الحاكمة منها. وتتحقق اليوم بحرفيتها على أيدي المتطرفين الإسلامويين "وهذه الواو لتثبيت ادعاءاتهم" الذين يسمون أنفسهم بالأصوليين. والأصولية هي الشئ الذي أراده الكواكبي من إسلاميته وهي بعيدة كل البعد عن الأيديولوجيا وعن ممارسات الحركات الإسلاموية المعاصرة، الأصولية بمفهوم الكواكبي وباعتقادي هي أن نعود بأفكارنا عن الإسلام إلى ماقبل المذاهب أي أن ننطلق في أفكارنا من النص القرآني ومن الأحاديث التي لا تتعارض والنص القرآني الذي لا يمكن أن يتعارض مع حاجات الإنسان وأهدافه.

■ س: برايك ما الذي يمكن أن تحققه «الجماعات الإسلاموية» المتطرفة في الدول ذات النظم الاستبدادية؟

ج: لا أريد أن أتحدث عن الحركات الإسلاموية وحسب وإنما عن كل الحركات التي تحاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه في بلاد يعاني شعبها من غياب القانون وسيطرة الاستبداد، لا أريد أن أقول أيضاً إن التاريخ يعيد نفسه ولكن يبدو أن الإنسان لم يصبح مؤهلاً بعد لقيادة حضارة إنسانية على وجه الأرض كما انه مازال يحمل ذاكرة ضعيفة لا ترتب الأفكار ولا تتعظ بما حدث حتى الآن، كل الثورات السابقة أطاحت بالأخضر واليابس ولم تميز بين الهدم والبناء، وكل الحركات التي تقوم اليوم في العالم تسير على الخطى نفسها فتهدم كل ماقبلها، وتاخذ وقتاً طويلاً تطالب فيه الناس أن يدفعوا ضرائب للذين دافعوا عنهم، وما إن تبدأ في البناء الذي لم يكن في حسبانها حتى تنمو حركات أخرى تطيح بها، وإذا كانت تلك الحركات أضعف من السلطة القائمة فإن هذا يعني أن تتاخر بلد الثورة خمسين عاماً أخرى تنشغل منها السلطة بتطهير ما حاولت تلك الحركات زرعه في المجتمع، وذلك يجعلها تحكم قبضتها على الشعب بشكل أقسى مماسبق لتحافظ على نفسها، ولأن الحكومات عموماً لا يمكن أن تمتد أكثر من تلك الفترة مما يجعل كل بناء في دول العالم الثالث معرضاً لخطر الهدم والبدء دائماً من جديد.

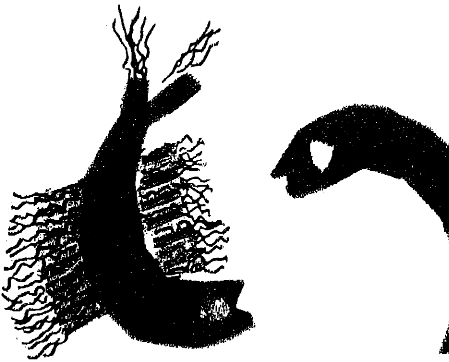
والذي أراه مناسباً في هذه الحالة أن يتنحى الثوار عن استلام أي سلطة ويظلوا في موقع المراقبين لكل الحكومات التي تتوالى ولجميع العمليات الانتخابية، وأن يتخلى هؤلاء الثوار عن المطالبه باي ضريبة عن جهادهم في سبيل أوطانهم.

بخيت وعديلة و راجى عفو الخلاق !

مى التلمسانى

ليس بمستغرب أن تفرض الأزمة الاقتصادية الحالية حلولاً "سينمائية" مشابهة لما فرضته أزمة الأربعينيات على عقول المتفرجين، ولا أن تكون مقولة "الفقر ولا الغنى" قادرة حتى الآن على إفراز هذا النمط الساذج من التفكير الذى طالعنا به فريق "بخيت وعديلة" مع أول أيام عيد الفطر

بدءاً بالساخر الكبير لينين الرملى ومروراً بالمخرج نادر جلال وحتى البطل الشعبى عادل إمام فلقد سبق أن قدم بشارة واكيم دور الحلاق "محروس" الذى تهبط عليه ثروة من السماء تفسد عليه جمال أيامه وهدوء نفسه وارتباطه بأسرته فى فيلم "لو كنت غنى" (١٩٤٢) فيتحول إلى "رأسمالى" عابث لايقدر مسئولية رأس المال، الذى سرعان ما يفقده ويعود إلى صوابه ليخطب فى الناس داعياً أن يجنبهم الله مغبة الثراء، حيث إن الفقر (كما ادعى الناس فى هذه الفترة) نعمة، كما أن الغنى بلاء ونقمة!! وها نحن أمام أسطورة مشابهة يقدمها عادل إمام فى النسخة التسعينية ، فى شخص "بخيت" الكهربائى الذى يجد حقيبة تمتلىء بملايين الدولارات تخلص منها صاحبها رجل العصابة "الداهية" تجنباً لرجال الشرطة ، فيستولى عليها هو وشريكته عديلة (شيرين) ويتقاسمان الأموال.. كما يتقاسمان الكوكايين المخبأ فى قاع الحقيبة ويحاولان معاً بيعه دون جدوى.. ولكن رغم الملايين التى تنهال بلا حساب لايشعر أي منهما بالسعادة التى كانا يفتقدانها طيلة حياتهما. ومع استمرار المشاجرات بينهما ، والتى تلهب العواطف الكامنة وتنتهى بقبلات عنيفة دائماً، ومع إلقاء القبض عليهما يكتشف الجميع أن الكوكايين مجرد دقيق أبيض وأن مدير البنك الذى تآمر معهما على بيعه قد ضحك عليهما وعلينا واستولى عليه (ربما لمزاجه الخاص!)، ويكتشف بخيت وعديلة - كما يكتشف قبلهما راجى عفو الخلاق الأسطى محروس



الحلاق - أن حياتهما الأولى بوصفهما كهربائيا ومدرسة من المعدمين أفضل بكثير من معاناتهما المستمرة بسبب الثروة المفاجئة التى لايقدران على إنفاقها كما ينبغى ، فيوحد بينهما الفقر ثانية وينطلقان معاً عائدين إلى نقطة البدء.

نعم . فيلم "بخيت وعديلة" فيلم تسلية جميل ، يثبت فيه لينين الرملى أنه قادر دائماً على إضحاكنا (حتى من نمط رجل العصابة الشرير) والعبث بعقولنا وقلب موازين كل شىء لصالح قانون النسبية ، كما يثبت فيه نادر جلال أنه صاحب كاميرا جميلة وديكوباج جيد حين يريد، ولاننسى ديكور نهاد بهجت بألوانه وزخارفه "المصنوعة وفقاً "للكاتالوج"، والتى تناسب عبث الواقع الذى يعيشه الأبطال بالقدرة الإلهية وبالفهلوة . لكن الفكرة التى تقبع فى صندوق الكاميرا المظلم تظل لفرط سذاجتها فكرة تغييبية ، فلا القضية قضية فقر وغنى ولا هى قضية البحث عن السعادة بشكل يوتوبى، ولكنها قضية طبقة تفرض أيديولوجيتها الاستهلاكية الاستغلالية على الطبقات الأدنى، فتمتلىء إعلانات التليفزيون بالشقق والسيارات الفاخرة ، ويكتسب الصعود الطبقى السريع على طريقة مليونيرات أمريكا أهمية قصوى فى خيال البسطاء، ويتصور البعض أن القناعة كنز لايفنى وأن رفض التفاوت الطبقى والثورة على القسمة والنصيب من دواعى الحقد الإنسانى، لتصبح الدعوة فى النهاية هى محاولة لاكتشاف مواطن الخير فى المعاناة والفقر والأحلام المحبطة ، ومواطن الشر فى الحصول على ثروة لاسبيل للاستفادة منها لأن للثروات أهلها.. فكرة قدمتها السينما المصرية والعالمية فى قالب كوميدى تارة وفى قالب بوليسى تارة أخرى، لكنها تظل منتجاً جيداً للمفارقة ، والمبالغة فى الأداء وفى صياغة المواقف وفى الحبكة ، ومصدراً لا باس به لكسب الجماهير واستمرار عجلة السينما فى الدوران.. ولكن ألا نكف يوماً عن مغازلة خيال الجمهور ونعتبر السينما شيئاً آخر غير كونها مجرد مصنع للأحلام؟!

مسرح

قراءة فى بعض إصدارات مهرجان المسرح التجريبى

مستقبل المسرح السياسى

رانية خلاف

ولد فولكر براون عام ١٩٣٩ بمقاطعة دريسدن فى ألمانيا وبدأ دراسة الفلسفة عام ١٩٦٠ فى جامعة ليبتزج. دعته بعد ذلك الممثلة «هيلينا فايجل» زوجة الشاعر المسرحى برتولد بريخت عام ٦٥ للعمل فى فرقة «البرليز انسامبل»، فى برلين وهو يعمل فى هذه الفرقة ومنذ عام ٧٧ وحتى الآن يعمل فى البرليز إنسامبل،، وحصل براون عام ٨٨ على الجائزة الوطنية للآداب لجمهورية ألمانيا الديمقراطية وله العديد من الأعمال المسرحية والدواوين الشعرية. اهتم براون فى جميع أعماله بمشكلة الحرب والسلام وبفقر وبؤس الكادحين، وتعرض لفترتين هامتين فى حياة الألمان الأولى حين أحكمت النازية قبضتها وصارت تتحكم فى مصائر الشعوب، كما عالج الأوضاع السياسية السائدة الستينيات وحتى الثمانينيات والملل الذى أصاب الألمان بعد ركود النظام الشيوعى، فولكر براون لاينظر للنظام الشيوعى نظرة وردية وإنما ينتقده بشدة.

ونظراً لندرة الدراسات العربية أو الانجليزية عن المسرح الألمانى المعاصر فإننا نعود بالقارىء إلى المسرح البريختى الملحمى والسياسى وهو الإطار الذى ينتمى إليه براون وبلور تجربته من خلاله.

.. فعندما نشبت الحرب العالمية الأولى، اهتزت القواعد المستقرة بالنسبة للحياة أو للمسرح وبدأ التفكير فى أشكال جديدة واستشعر المثقف الألمانى الهزيمة قبل وقوعها فرفض كل التعبيرات المستقرة الهادئة وسعى إلى أشكال أكثر تعبيراً عن الهزيمة الاشتراكية فى ألمانيا واغتيال زعامتها ،وكان من بين الأسباب الدافعة للتيارين اللذين برزا وهما التعبيرى والسياسى غير أن المسرح التعبيرى (استغرق فترة محددة ١٩١٨ - ١٩٢٥ بينما تطور المسرح السياسى وامتد حتى نهاية الحرب العالمية الثانية وما بعدها، اشترك المسرحان فى تحقيق الهدف السياسى وهو استفزاز الجماهير للمشاركة فى

صحوة ألمانية جديدة وإن كان لكل من التيارين وسائله الخاصة فى التعبير وقد نشأ المسرح السياسى فور انتهاء الحرب العالمية الأولى كرفض لمسرح الترفيه ورفض الواقع كمعطى ثابت وعمل على خدمة الحركة الثورية وحاول أن يقدم لها أعمالاً تمهد الطريق للانتصار وكان مولد المسرح السياسى فى ألمانيا، على يد ايرفين بيسكاتور رفيق برخت (١٨٩٣ - ١٩٦٦) من نشر كتابه المسرح السياسى فى أولم "عام ١٩٢٩، وبدأ يعلن عن أصول المسرح الملحمى الجديد، وكان مخرجاً ماركسياً ثورياً من أعظم من أخرج أعمال بريخت ومن أهم الرواد الذين دعموا المسرح السياسى فى ألمانيا.

والمسرح فى رأى بيسكاتور يتخذ صفة التنبيه لطرح كافة العلاقات السياسية والاجتماعية للعمل على تغييرها لصالح المجموع لذلك اهتم بقضايا العمل والطبقة العاملة حتى أنه فى عام ١٩٦١ يؤكد ذلك فى رحرار شديد فيقول.. أى فن نحتاج إليه اليوم؟ الاتعتقدون أنه الفن السياسى رغم كل شىء؟.. وهذا هو ما عبر عنه مسرح بريخت السياسى الذى يعكس الوضع الراهن للمجتمع على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون جزءاً من البناء العلوى الايديولوجى الجديد لإعادة بناء طريقة حياة عصرنا. كان هدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة و الإنسان، فعندما رأى البؤس والحرمان والجوع يقهرون الغالبية العظمى من مواطنيه لم يجد فى متناول يده إلا الفن لكى يدافع عنهم به.

وإذا انتقلنا إلى أعمال فولكر براون وجدنا أنها تتميز بالسخرية والتغريب والروح الثائرة حيث يرسم شخصياته المسرحية وكأنها مزيج من السخرية والأمل وكأنها تبحث عما فقدته طوال حياتها.. الحرية والحياة الكريمة ولذلك تصارع من أجل القضاء على الحروب والمجاعات وإحلال السلام.. فتظل شخصياته سجينة لهذه العوامل يائسة ولا أمل لها فى الحياة وتطرح السؤال ولم الحياة وما قيمتها فى مثل هذا العالم؟ وتسأل عن المخرج وعن كيفية عبور الحدود المصطنعة وربما أيضاً الحدود الذاتية.. إن مسرح فولكر براون يخرج الجمهور ببساطة عن تقليديته وهدوئه ويطرح أشكالاً مختلفة للصراع فى رحلة البحث عن مفاهيم الحرية والعدل.

وقد أصدرت وزارة الثقافة بمناسبة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى مسرحيات فولكر براون: «المجتمع الانتقالى» وترانزيت فى أوروبا. افيجينيا فى رحاب الحرية. ترجمة وتقديم د. فوزية على السيد أستاذة الدراما بأكاديمية الفنون.

فى مسرحية المجتمع الانتقالى نجد أن الشخصيات لاتملك سوى الحلم بسبب الظروف السياسية التى سادت تحت مظلة الشيوعية وقيدت الحريات العامة.. فيحلم كل شخص منهم بعبور الحدود حتى على متن طائرة مختطفة ويذهب إلى بلد آخر فيه كل ما تصبو إليه نفسه.. والنتيجة هي أنهم يحاولون تحقيق الحياة الأفضل عن طريق الحلم.. يحلمون بالجنة ويحلمون المفقودة.. أما مسرحية ترانزيت فى أوروبا فمأخوذة عن عمل للكاتبة آنا زيجر ويسأل "ميت" فى البداية عن مقدرته على احتمال سماع الحقيقة ويكون معنى ذلك بالنسبة له أن يتوقف عن البحث عن الحقيقة.

فى مسرحية «افچينيا فى رحاب الحرية» نجد أن الشخصية النسائية الثائرة لا تهدأ ولاتستريح لأنها ترغب فى دفن جثة أخيها وتسير به وهى فى عربة من عربات السوبر ماركت وتتجول به داخله لأنها لاتستطيع دفنه لأن ثمن الأراضى أصبح باهظاً.

أتناول فى السطور التالية مسرحيات فولكر براون الثلاث من أربع زوايا هى:

١ - علاقة العمل الفنى

المؤلف باعتبار المؤلف صاحب رؤية فلسفية ومحاولة تفسير هذه الرؤية من خلال كتاباته وتحديد معالمها وإثبات وحدة الرؤية والإطار الفكرى الذى يربط أعماله.

٢ - نقاط التقائه بالمسرح البريختى،

٣ - بنيته اللغوية.

٤ - علاقة العمل الفنى بالقارىء - المشاهد / تاثيره على القارىء (سيكولوجية الاستماع الفنى)

ينتمى مسرح فولكر براون قلباً وقالباً إلى المسرح السياسى الذى وجد جذوره فى ألمانيا على يد بيسكاتور وبريخت، وفى مسرح براون نجد هذا الإنسان الثائر على أوضاع مجتمعه السياسية والاقتصادية.. هذا الإنسان المتفجر الذى يريد أن ينفض عن جسده عناء الأسئلة، محققاً بذلك وظيفة المسرح السياسى الأصلية وهو أن يسال الاسئلة التى يجب أن يسألها المجتمع فى لحظات القهر ولايجب أن ننتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة وإنما عليه فقط أن يسألها حتى تتخذ شكلاً محدداً وما هذا الشكل الا الرؤية العميقة الواضحة التى تصاحب ميلاد أى فجر جديد..

فى "المجتمع الانتقالى" تتساءل إحدى شخصيات المسرحية "لماذا نتحول إلى أشخاص سخيفة ويشيب منها الشعر ولاتصبح لها قيمة أو أهمية ونكون تسالى وتصبح الأمور بالنسبة لنا سيان؟"

وفى "ترانزيت فى أوروبا" نلمح نفس الحس الاستفهامى العبثى" ماذا سيحدث لنا عندما نصبح أحراراً وعندما نستطيع أن نمارس حياتنا العادية؟"

.. ومن ناحية المضمون نجد أن مسرح براون يعالج أحداثاً أو موضوعات لا ترتبط بزمان أو مكان كفكرة الحرب والسلم فى حد ذاتها.. يتناول مجموع الأفراد مبيناً التشوه النفسى الذى أصابهم ومشاكلهم الإنسانية الحقيقية وأحلامهم التى يلهثون وراءها.. ويتخذ فى سبيل ذلك قيم التنبيه بكشف علاقات سياسية واجتماعية حقيقية.. وهنا نجد أن المسرح ليس فقط مرآة لعصر بل أيضاً وسيلة لزعزعته وتحويله.. ففى "المجتمع الانتقالى": "يوجد أكثر من ٨٠٠ مليون من الأميين على مستوى دول العالم أجمع"، وفى موضع آخر "- لا قيمة لنا ونحن تعساء، فكل هذا يحدث بمجرد أن نولد وندخل الحياة لأنه لايوجد هنا الشخص الذى يستطيع أن يكون مخالفاً للآخرين ويتميز عليهم إن الحاضر بشع ولكن عندما أفكر فى المستقبل أشعر الآن فى حياتى الحاضرة بالراحة لأن المستقبل أكثر بشاعة . لانستطيع السفر لا نستطيع مغادرة البلاد».

.. إلا أن الشخوص لاتكف عن الحلم.. "اشعر أيضاً بالراحة لأنى اشاهد ضوءاً يشع على من بعيد وارى الحرية..، "احلم أنى أقفز أننى اسبح وأغنى اتسلق الحائط وانفجر من الضحك وأننى أعبر الحاجز".

ولايكتفى براون بعرض الأحداث الفردية بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية وإلى إدراك جميع الوقائع التاريخية المتصلة بها، كما أنه لايقيم حواراً جدلياً. ولكنه يحاول إزاحة الستار لرواده عن الحقيقة التى يرزحون تحتها وتحويلهم من مناطق الخداع التى تحيط بمختلف حياتهم..

فى "المجتمع الانتقالى": "فالتر - ينبغى أخذ موافقة على كل شىء لابد من النظام . لذلك لا أعرف شيئاً. الأسماك الميتة لاتستطيع عمل شىء سوى أن تسبح مع التيار. نحن نجلس هنا ونسحب الرأس بين الكتفين وندع الأمطار تهطل ونتمنى عدم حدوث عاصفة وزوابع.. ستمر العاصفة بسلام.. (فجأة) سأغامر .. وسأجرؤ على عمل شىء، سأفعل شيئاً - سأحاول أن أعيش. (يتأفف فالتر بشدة).. شخص بمفرده

يضطهد الجميع!"
ويعبر فالتر هنا عن سخط المواطن الألماني الشرقي ومله من النظام الاقتصادي الذي يفقد فيه الفرد قدرته الحرة على الحركة فيجلس صامتاً مشلولاً يتمنى أن لا يجرفه تيار الفقر فيتمرد..
وفي موضع آخر "انتون - نعل حذائي لا يحمل اعلاه الا متجولاً تعساً.. إن هذا الرجل هو سبب تعاستي.. أنا أستطيع الابتعاد عنه ولا حتى مسافة قدم واحد،، نفسي جنين وضعي الذي اعيش فيه.
أنا اتغذى من بطن أمي التي تحملني بين ضلوعها أنا باول انتون - ألمانيا الشرقية وأنا لا أرى من احشائها شيئاً".
نجد هنا المواطن الألماني في علاقته بالوطن ألمانيا.. فالمواطن مثل باقي الشعب لازال جنيناً لايقدر عل الحركة أو الفعل لايستطيع بل لايمكن الابتعادعن الوطن بحكم الظروف السياسية المفروضة عليه ولايستطيع أن يرى الحياة في اقترابه من هذا الوطن.
ويستخدم براون من أجل فضح الواقع الذي يرزخ تحته المواطن الألماني أسلوب التحريض من أجل الاستيقاظ وإحداث صدمة للمشاهد وذلك تحقيقاً لهدفه السياسي وهو استفزاز الجماهير.
ففي "المجتمع الانتقالي" ستتحول إلى عالم ثالث ، ولكننا لن نشعر بذلك قبل أن ينمو أعشابه بين أسناننا"، "استيقظي ألمانيا لأننا في الغد سنمتلك العالم أجمع"، "إن الأموات قد اتخذوا لهم موقفاً واضحاً ، وثابتاً مثل القبر. ولهم أيضاً مستقبل لأنهم فضلوا الموت على الحياة".

نقاط التقائه بالمسرح البريختي

* يقوم براون بنقل أفكاره واضفائها على شخصيات ونماذج عادية من الحياة ، ففكرة البطل غير موجودة عنده مثلما عند بريخت ، فالبطل لدى بريخت غير موجود لأن ذلك معناه أن الفرد قد انسلخ عن المجتمع.
* يلجأ فولكر براون إلى النهاية الدائرية في المسرح فهو لايضع حلولاً أو يصل إلى نهاية محددة، ويتفق ذلك مع مضمون مسرحه وأسلوبه في التناول فهو يجعل شخصياته ترفض وتلفظ الواقع حتى آخر نفس لها وتظل رغم ذلك تلفظه حتى النهاية بدون أن تحصل على إجابة واضحة عن أي شيء.. وقد لجأ بريخت إلي النهايات المفتوحة وما يميزها كأسلوب مسرحي هو الكشف عن القوانين المتحكمة في العلاقات البشرية واحتمالاتها أو بهذا يكشف بريخت عن امكانية وجود الحل من منطلق العمل على نفي الاغتراب الإنساني.
* استخدم بيسكاتور في مسرحه العروض السينمائية والفانوس السحري ومانشتات الصحف في إخراجه للمسرحيات التاريخية وكثيراً ما استعمل بريخت الستارة الأمامية كحائط تنعكس عليه عناوين الفصول ومعظم مسرحياته تقطع أحداثها الجارية أغنيات أو قصائد شعرية من شأنها أن تلخص الحدث أو تعلق عليه أو تتنبأ به.
لم يلجأ براون إلى هذه الأساليب التي تساعد كثيراً في بلورة الإحساس بالاغتراب وتقديم النماذج البشرية المختلفة. إلا أننا نجد في "المجتمع الأنتقالي" أن فيلهلم أحد الشخصيات يغني ويقاطع ويدخل في حوار مع باقي الشخصيات بالغناء الحزين "يا ليل يا عين" ثم يغني " من الممكن أن يغني الجميع معي

ولكن صبري لن ينفذ
وهذا شيء مضحك جداً
ولن ألقى المسئولية على أحد
ولن أهتم بذلك
يا ليل يا عين"

.. ثم تنتقل عدوى الغناء إلى شخصيات أخرى..
* في المسرحية الأخيرة "افيجينيا في رحاب الحرية" تقوم المسرحية (١٥ صفحة)

على اللقطات القصصية المسرحة ضعيفة الترابط تهدف إلى معالجة المشكلات الاجتماعية وتخاطب فى المتفرج حس اللامعقول ،لاترتبط بالبناء التقليدى الدرامى بل تعتمد على الرد واللقطات المتقطعة مثلما يحدث فى المسرح الملحمى الذى يقدم خلفية بانورامية للأحداث.

اللغة والتركيبات اللغوية:

تنتمى اللغة عند فولكر براون إلى تيار ما بعد البنيوية "Post structural-ism". الذى يمثل الردة عن المذهب البنيوى، ويوقوم على التشكك فى العلاقات اللغوية نفسها وفى منطق وقوانين انتظامها ويقول بأن النص الأدبى لايمثل بنية لغوية متسقة منطقياً تخضع لتقاليد ثابتة يمكن اكتشافها بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل وتعج بالكسور والشروخ والفجوات مما يجعل النص قابلا لتفسيرات لانهاية لها.

ففى "المجتمع الانتقالى":

"متن: ماذا أصاب عينيك، ماشا؟

ماشا: نعم، لا أرى شيئاً ولا أعرف لماذا؟ فى الصباح أرى كل شىء بوضوح عندما أجلس فى العمل وأنظر إلى الوثائق أجد أن الحروف تسبح أمامى ولكن فى المساء لا أرى شيئاً على الإطلاق.

متن: عليك بزيارة الطبيب.

أوكا: كنت أود صنع الحلوى لكم، ولكن (تضحك) لم أفعل شيئاً.

ماشا: المسألة لاتتعلق بالعيون. إن عيونى سليمة ولكن الحال يزداد سوءاً يوماً بعد يوم

انتون: أرجو المعذرة ولكن لماذا تستعملين النظارة القاتمة؟

ماشا (تبتسم): إنها نظارة شمس وزجاج من النوع العادى .

فالتر: أنا أعرف الرأسمالية أيضاً ورأيتها بالعين المجردة دون النظر إليها من وراء نظارة."

فى "ترانزيت فى أوروبا"..

"لماذا السكن بالقرب من الصواريخ والأفق بلون الكبريت وهذه السحب التى تتبول سائلاً قاتلاً" -

"معامل تكرير الايديولوجية".

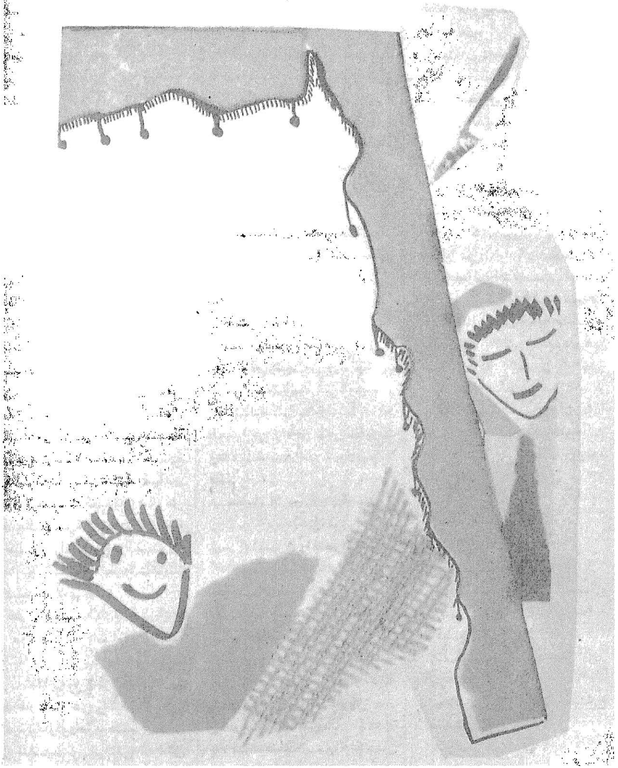
المسرح والمتفرج

يضع براون القارىء أو الشاهد لأعماله فى موقف حرج.. عندما تنكشف كل الأشياء والحالات من حوله فيجد نفسه. وحيداً حائراً والعالم ينكمش فى خجل.. ففى حين يؤكد التجريد الشديد الشعور بالاغتراب وجعل حياة الإنسان التائهة غير المستقرة دائماً فى بؤرة الضوء فهو يثير فى المتلقى أسئلة عما يحدث فى مجتمعه. وهو يدعوه لأن يتساءل بدوره ويحاول أن يقوم بالفعل.

إلا أن أسلوب براون يشير معانى أخرى هى وإذا استمر المسرح السياسى يعمل بهذا القدر الكبير من المباشرة بينما. اللامباشرة هى سلاح الفن الرئيسى فهل يمكن القول إن المسرح السياسى يعمل لموته هو؟ وإذا كان بريخت يؤكد على أن المسرح لابد وأن يحمل فى طياته جانب المتعة حتى لو كان مسرحاً سياسياً ملخمياً فهل لنا أن نتساءل عن قدرة مسرح فولكر براون على الصمود وعلى استقطاب عدد أكبر من الجمهور بينما يخلو مسرحه من عنصر المتعة؟.. فكما يقول بريخت «إذا لم يوجد مثل هذا النوع من التعليم المسلى لاستحال أن يقوم المسرح بدور المعلم».

المراجع

مسرحيات فولكر براون
ترجمة د. فوزية على السيد - مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
المسرح بين الفن والفكر
د. نهاد صليحه
مقدمة فى نظرية المسرح السياسى
د. أحمد العشرى



مسرح

منمنمات تاريخية أم مسرحية ؟

مايسة زكى

ربما لايستطيع المرء أن يرى حقاً «منمنمات» سعد الله ونوس الـ«تاريخية» كما يقدمها المخرج عصام السيد وفرقة المسرح القومى العتيد إلا بقدر من المشقة، وهو - حتماً - ضئيل إذا ماقورن بما كابده معاصرو الحدث الجلل الذى ترويه المسرحية، وهو استيلاء تيمورلنك على دمشق فى السنة الثالثة من القرن التاسع الهجرى.

إن قسوة تعرى التاريخ وملابساته وملامسته الفذة للواقع المعاصر ومواجهة التشكك فى التقنينيات والمسلمات، وتلك القيمة النسبية المخيفة للأفكار والاختيارات فى وقت الأزمة الضيق، مع الاحتفاظ بروح المأساة التاريخية لهو أمر جد ممض، لكنه ممتع فى الفن تلك المتعة النبيلة.

تواجهك تلك الوحدات الرأسية: الستائر المعلقات، الصفحات، الأعمدة، الأبواب التى تنسدل من أعلى المسرح إلى خشبته وبطول المسرح وعرضه ملخصة ثقافة الأمة المهيمنة مبنى ومعنى أو عمارة وخطاً، «مسطورة» عليها كلمات مقدسة يدفعها الممثلون جيئة ورواحاً خاصة الشباب التسائل أو المطحون من مثل: شعبان على امتداد المسرحية، ريحانة فى مشهد الاغتصاب، وشرف الدين مع معلمه ابن خلدون. وكأنهم يدفعون أحداث التاريخ وحتمياته، يودون لو يبدلونها تبديلاً.

وما التدوين على تلك الوحدات المتحركة، وكأنه نحت بارز مع اتساع المسافات الافقية مابين الأسطر تدريجياً تجاه الخشبة، إلا إيحاء ببعد ثالث عميق كأنه مسار التاريخ الأبعد فالأقرب فى تواليه وسيطرته، وتتداعى إلى الذهن «أساطير الأولين» و« ن والقلم ومايسطرون» وكل ذلك التراث الذى يشتبك فيه القرآن باعتباره كتاباً مقدساً بالتاريخ بإعتباره الماضى الذى لايمكن مسه أو تغييره، وهو نوع من القداسة شديد الوطأة والتكبيل.

وليس اعتباطاً أن يبدأ العرض بسؤال علماء الأمة - كما يطلق عليهم التاريخ أو المؤلف أو أنفسهم - لجلال الدين بن الشرائجى عن موقفه من مفهوم القدر، ليجهر بإيمانه بحرية العقل والإرادة،

وأن الإنسان مخيّر لا مسيّر وإلا سقط التكليف، ويختفي تماماً حتى نهاية المسرحية، ليحتل الجدل بين شرف الدين الشاب ومعلمه ابن خلدون الجزء الثاني من العرض عن علاقة المؤرخ العالم بالوقائع المعاصرة، وماهية علم العمران الذي أسسه.

ويشتبك مفهوم القدر مع مفهوم حركة التاريخ. فإذا كان الماضي محتماً وخارجاً عن إرادتنا، فهل يحدد القدر أو قوانين الحتمية التاريخية مسار مستقبل البشر وتفاصيل حياتهم الصغيرة؟!

ويزيد من حدة تلك الجدلية ووقعها المؤلم قيام ممثل واحد- حمزة الشيمي- بكل من دوري ابن خلدون المنخرط في الأحداث على خشبة المسرح يدونها والمؤرخ القديم على يسار خشبة المسرح أو يمينه، مع تكسير في عربيته الفصحى أو تعميمها، مما يحوله إلى دور واحد ممتد يتشابه مع باقي الشخصيات التي يتيح لها المؤلف الدخول والخروج من الشخصية مثل أبي دلامة والعلماء وشرف الدين. وإن كانت تلك حيلة متعارف عليها في الربط بين التاريخ والواقع المعاصر، فإنها في هذه المسرحية تعمق



الأسى المصاحب لحضور مراحل المأساة المعروف نهايتها سلفاً، وتبطن كل هذا الجدل والاندفاع المحموم تجاه المصائر أو الحذر الشديد في إتقاء البلاء بروح ساخرة قاسية لاتعرف الرحمة.

* * *

ولا أرى سبيلاً إلى التعرف على منمنمات العرض الفنية إلا بمحاولة تتبع أمثلة من جمالياته المتدفقة، والتوظيف الجدلي لعناصرها، الذي أسهم في ابراز شبكة الأحداث المعقدة ورقعتها الملحمية في منمنمات ونوس التاريخية.

ولنبدأ بمفهوم الكتاب الذي يدونه ابن خلدون ويحمله المؤرخ بين يديه، والذي لايتردد فحسب في الوحدات الطولية التي تتوالى افقياً ورأسياً - كما سبق وأشرنا - وإنما في الشرائح الملونة ذات الرسم النمطي للحكايات الشعبية والتراثية لمحمد بغدادي، التي تنسدل بحجم واجهة المسرح بأكمله كفواصل بين بعض المشاهد، وكذلك بتحويل بعض الوحدات الطولية عن طريق الإضاءة إلى شاشات خيال ظل. فيكشف خيال الظل عن حقيقة ميزان القوى في الصفحات التاريخية بقدرته على اللعب بالأحجام. فيبدو أغلب أهل الشام الثائرين مردة تحمل سيوفاً خلف الوحدات، فإذا مال ميزان القوى تجاه العلماء المتواطئين مع تيمورلنك بدوا هم المردة. وإذ يبدو تيمور لنك عملاقاً في نظر ابن خلدون وهو يخاطبه، فإنه يتساوى في الحجم ويكاد يتضاءل دون آزدار في مشهد لقائه بعد الاستسلام ورغمه. كما يكشف خيال الظل كذلك عن تلك المناطق التي يغفلها كتاب التاريخ المنهمكون في حياة الملوك - كما يتهم شرف

الدين ابن خلدون - وكذلك ينساها أحياناً القواد الأبطال صناع التاريخ أمثال آذدار، فتصور حب مروان لخديجة، نساج الحرير وامرأته البسيطين.

ويحاكي خيال الظل الصريح شاشة تنسدل بعرض المسرح وطوله تشف عن رقصات الشعب أو فئاته التي تخرج بمشاعل النار لمهاجمة بيوت الخطأ، أو تسري في نسائهم عدوى الحناء على أنغام لها إيحاء السحر بآلاته الموسيقية الشائعة، أو يخرجون يجأرون بالشكوى من ويلات التتر، تصاحبهم تنويعات موسيقية على إيقاع الذكر، ويشملهم - عادة - لون أحمر تتفاوت درجاته. لون العنف والاغتصاب والحناء.

كل تلك التنويعات، في كتاب التاريخ وفضائه المسرحي بالتبادل مع التمثيل الحي، تحكمها حسابات جمالية دقيقة في مساحات الأداء وفي علاقتها بالنص المكتوب لسعد الله ونوس.

وإذا انطلقنا من لحظة حرق الكتب المحظورة التي يحملها جلال الدين بن الشرائجي بعد الأمر بسجنه، ورجال وقوف يتوسطهم الشيخ التاذلي يحملون الرايات في نصف دائرة، والخلفية لأعمدة الجامع الأموي يعمها اللون الأخضر بينما علماء الأمة: ابن مفلح، وابن العز، وابن النابلسي، يحيطون النار وينكبون عليها في قداسة كأنهم المجوس، وتتلى منغمة: «وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم لاتعلمونهم الله يعلمهم».

من تلك اللحظة يبدأ موكب الجهاد مقرونا بالسخرية والمخاوف،وينتهي العرض بصلب جلال الدين بن الشرائجي تسبقه مباشرة نيران تحاكي واقع حريق دمشق في الخلفية، ثم شريحة النيران في مقدمة المسرح وابن خلدون/ المؤرخ يصف الحريق. يرتفع جلال الدين بعد ذلك مباشرة مصلوباً مؤطراً بوحدات محمرة كأن النار تحوطها، فهل بدأ سقوط دمشق عندما أحرقت الكتب ونفي الجدل؟!

«عجبت من اتفاقهم في أمري على مابينهم من الحرب وسفك الدماء»

إن محمد السبع وهو يؤدي دور التاذلي بكل قوته ومصداقيته بعد مشهد حرق الكتب - الذي يستدعي محاكم التفتيش - والتاذلي ضالع فيه وحاكم، وعصام السيد وهو يفسح له أقوى مناطق الخشبة سواء في المقدمة أو وسط الناس في الصالة، وحين يسلط عليه ذلك الضوء الأخضر وهو يحكي رؤيا الرسول عليه الصلاة والسلام له بعبور النهر والاستشهاد، يغرقنا في تلك الرغبة المحمومة وذلك التدفق الذي يكون لشاب لايشيخ، وحتى ينتهي الجزء الأول من العرض باستشهاده، ذلك الرجل الذي يؤمن باجتماع الأمة على كلمة واحدة ولايتحمل الزيغ في القلوب.

لايمكن إلا أن يتساءل المشاهد بعد كل ذلك الإلحاح على الجهاد، وبعد وصف ابنه له وهو يلبي نداءً،عما إذا كان التاذلي ذاته الذي أمر بسجن جلال الدين لأنه أفتى بحرية الإنسان قد اختار مصيره بنفسه، وكأن ترديده المتلاحق للرؤيا مجرد حافز يتمسك به ليعضد رغبته المحمومة تلك، في الشهادة وإيمانه المتناهي بالدفاع عن المدينة، ولاسيما أن ابنته ابنة التاذلي التي يشار إليها دائماً بمشابهته -

تختار ألاتموت عذراء وتختار أن تتحر بعد جهاد فى القلعة!

ولايفوتنا هنا أن نتوقف عند استخدامات الإضاءة واللون الجدليين، فذلك الضوء الأخضر الذى يصاحب الرؤيا الصادقة بأداء السبع لايلبث أن يحتل المساحة الأمامية لرداء أبى دلامة التاجر، ولاننسى أن التاذلى يقول فى موكبه: أيها الناس دعونا نمشى معاً فى «أسواق» المدينة وندعو المسلمين «إلى تجارة» تنجينا من عذاب أليم. يحمل أبو دلامة - عبد الرحمن أبو زهرة- منطق التاجر عن قناعة فى صفقاته التجارية، وصفقاته السياسية بتسليم المدينة، وشراء الجوارى، وفى تحليله للدين الإسلامى، حتى أن «لطشة» الضوء الأخضر التى تظهر على إحدى الوحدات والجارية ريحانه تحتمى بها تتراسل مع صرختها: "تترى"، وأبود لامة «المسلم» يأخذ حقه المدفوع ثمنه مسبقاً، والذى لايناقشه فيه أحد من علماء الأمة «المسلمين». واللون الأخضر مثقل هنا بالعلامة الإسلامية الشائعة خاصة وهو المشهد الوحيد الذى يظهر فيه أبو دلامة مرتدياً لوناً وردياً لرداء النوم.

فهل أتحدث عن منمنمات؟ ربما

إن المخرج يتعامل مع اللون فى هذه المسرحية بثراء ومراوغة تحاكى تماماً ثراء شخصياته وتناقضاتها، وتعدد أو اتساع مفهوم الكلمة الواحدة.

والمفارقة الأساسية فى المسرحية أنه بينما يبدأ العرض بنفى الجدل والمجادلين من ساحة التاريخ وخشبة المسرح برمى ابن الشرائجى بـ «الكفر» وسجنه تمهيداً لمواجهة العدو «الكافر»(!) تنبنى حركة النص على متتالية من المجادلات والخلافات الحادة فى الرأى، مما يفسح الطريق إلى إحلال شخصيات محل أخرى، وتراكب وجوه فوق وجوه، أو زوايا من وجوه، وظلال تتداخل مع أخرى، بحيث يحل محل التجاور المكانى فى اللوحة التكعيبية- المتحركة هنا- توالى المشاهد قريبها وبعيدها، وزمن الأداء محل المساحة.

ومما يساعد على إبراز هذا الملمح النصى قوة أداء الممثلين جميعهم، وتوفر على ملامح أدائية خاصة لكل شخصية بحيث يستمر تراسلها مع الشخصيات الأخرى فى حضورها وغيابها فى المواقف الماثلة، بالإضافة إلى عنصر هام هو الحركة المسرحية التى اختطها عصام السيد والتى تتيح إمكانية تذكر جمل بعينها فى مشاهد سابقة فى المشهد الحاضر. والمثال الأسهل والأكبر على ذلك هو الحركة تجاه منتصف مقدمة المسرح والسلم لكل من: آزدار، وشرف الدين وابن خلدون، والشيخ التاذلى، والتى تبرز مونولوجاتهم أو مقاطع حواراتهم المطولة، فيستدعى بعضها البعض، على اختلاف اتجاه الإضاءة فى كل مشهد.

فالجدل بين آزدار نائب القلعة - أحمد عبد الوارث ومحمد بن أبى الطيب - أحمد الطمانى - ورفضه لمشاركة الجهاد، يذكرنا باستنكار التاذلى لابن الشرائجى وسجنه، وكذلك يحل شرف الدين محل جلال الدين فى جدله المطول لابن خلدون فى مجال آخر من العلم فى الجزء الثانى من المسرحية. ومن الغريب أن ابن خلدون العالم الكبير المتخاذل عن الدفاع عن المدينة وعضو المفاوضة مع



تيمور لنك يتسع صدره لمجادلة شرف الدين بينما يضيق التاذلى بمبدأ المجادلة نفسه. إلا أن شرف الدين - ناصر سيف - من جهة أخرى يتخذ التاذلى قدوة ويحاكى منطق الحلم عنده.

وبينما يبدو آزدار فى مونولوجه الموجع الشامخ الذى يجُب كل تناقضات العسكرى يدافع عن نفسه ضد اتهامات ابن النابلسى - سمير عامر - ابن أبى الطيب بالبحث عن بطولة أوصيت أو إمارة، إلا أنه فى ذات الوقت يرد على تعليق ابن خلدون على شهادة التاذلى واتهامه بالوسوسة أو الغفلة أو الجنون. وفى الخلفية عن بعد - إذا تعاملنا مع التوالى الزمنى بمبدأ التجاور المكانى فى اللوحة - يظهر أحمد - سعيد الصالح - أحد أفراد الشعب قزماً صغيراً يردد ذات الكلمات عن البطولة والشرف والعقيدة العسكرية فى حماية المدينة، لكنه لايحتملها فيسكر دائماً ليستمد قوة، بل يصبح السبب الذى يأتى بالتتار إلى بيت أخته خديجة - هالة النجار - فيقضى عليها وعلى زوجها وطفلهما المنتظر.

والغريب أنه فى الحوار الدافىء الذى يسبق الاستسلام بين آزدار ونائبه - شهاب الدين - أحمد فؤاد سليم - عندما يقول آزدار.. في أوقات الضعف والانحلال، الأحلام باهظة التكاليف، وكنت أخشى دائماً أن نتوه فى الحلم و نضيع الممكن» تتردد كلمات ابن خلدون فى مشهد سابق وهو يقف تحت إحدى الوحدات كأنها مسلة يضاء جزؤها الأعلى بإضاءة كابيه والكلمات عليها متداخلة قديمة: «فى هذا الغروب الشامل قد تكون قبسة الضوء الوحيدة هى وصف الغروب والشهادة عليه».

ويبدو فى تلك اللحظة جناح شهاب الدين وشرف الدين والتاذلى هو جناح الشعراء يقابله جناح الواقعيين أمثال ابن خلدون وآزدار على تضاد موقفهما التام من المحنة!

وعلى هذا النحو من التحول الدائم الدائب للعلاقات ومواقف الشخصيات فى مجرى الأحداث والمجادلات والتكشفات، بحيث تأتى مناطق اللقاء والاتفاق عذبة، ترتفع فوق كل الصخب والعنف، وتريح العقل المرهق، وإن لم ترحم النفس من ألم موجع لما يحوطها من سخرية الأحداث وحتمية الهزيمة.

إن لقاء الجارية ريحانه - معتزة عبد الصبور - الخاطف بشعبان المجذوب - عماد العروسى - الذى يبحث عن أمه وينادى عليها، حين تُغتصب ريحانه، وحين يُقتل التاذلى، وحين تموت القلعة، أو سعاد ابنة التاذلى، ويندفع فى كل مرة ليغير من وضع الأعمدة، لقاء قصير لايستغرق إلا دقائق معدودة. تضمه إليها وظهرها للجمهور تهدهده، تطعمه من ثديها..

سأكون أمك

كلهم تتار وأنا وأنت غريبان

وتوحى حركة الهدهدة بحركة المركب تهتز فى النهر - نهر بردى ربما - مع نغمات سمير حبيب التى تحاكى حركة المياه فى النهر، وهو العبور الذى لايكتمل إذ تنطلق المدافع والحرائق فيفترقان، لكنه يكتمل بلقاء شرف الدين وسعاد ابنة التاذلى - سوسن بدر-.

إن سعاد فى مشهد سابق وعلى سلالم منتصف مقدمة المسرح، وفى لون أزرق شفيف، تصف مناماً لاتستطيع الأذن أن تخطىء فيه وصفاً شاعراً لخروج

الفلسطينيين من بيروت عام ١٩٨٢، وطائر كبير يهدر فوقهم فى صيف بيروت، فى رد ساخر أسيان على منام أبيها. لكنها فى ذلك المشهد، وعندما تتيقن من الهزيمة، ويجتاحها الشك، تغلق الأبواب عليهما - هى وشرف الدين - الواحد تلو الآخر من عمق المسرح إلى مقدمته حتى «دعنا نحلم... دعنا نحلق فوق الانقاض والعذاب... دعنا نبدع نصراً صغيراً يخصنا نحن الاثنين. سنعلو على تيمور والتتار، سنعلو علي مرارة الهزيمة، وسنحلق فى سماء صيفية زرقاء»

يمتزجان فى خيال الظل وتحلق أذرعهما معاً كطائر واحد كبير يتحدى على أنه محض «خيال» طائر الكابوس الذى أصبح واقعاً مخيفاً سجله المؤرخ. ويعبران النهر مثل أبيها، لكن لكل عبوره.

وتتدفق موسيقى النهر وتنعكس ألوان السماء الصيفية على نهر بردى، الشاشة البيضاء بطول المسرح وعرضه. وهى اللحظة الوحيدة التى يتحول فيها نهر بردى بإرادة بشرية ومؤثرات إخراجية فنية من عنصر طبيعى لامبال بما يحدث للبشر، تماماً كابن خلدون/ المؤرخ الذى يردده كلازمة مسرحية تاريخية تنهى أغلب مقاطعه، إلى عنصر متفاعل مع مصائر الناس ويغمرهما الماء.

ويحد ذلك الانتصار الصغير مشهد سابق لاقتحام التتر لبيت مروان - فاروق عيطة - ويردد مشهد اغتصاب التترى لزوجته مخيّلاً مشهد اغتصاب جارية أبى دلامه حيث الكل تتار من جهة، ويسخر فى ذات الوقت من عذوبة تنفيذ ليلة/عرس شرف الدين وسعاد.

ويحد كذلك مشهد الانتصار الصغير هذا مشهد لاحق لتسليم القلعة، حيث يرتدى آزدار رداء من ذات الخامة التى ترتديها سعاد وبنفس اللون الأبيض: الانتصار الصغير، التحليق، العرس، الهزيمة، الجناز فى منظومة واحدة.

وبنفس ذات الجملة الموسيقية لـ«وطنى حبيبى الوطن الأكبر» التى تم توزيعها على مناطق العرض بإيقاعات مختلفة تتراوح بين السخرية الشديدة من العسكر السلطانى إلى الجلال المهيب لموكب «هزيمة» آزدار وعساكره بعد صمودهم البطولى فى القلعة.

* * *

وبرغم إنطلاق شعبان المجذوب الذى يحتل تعاطف المشاهد ويُعد ضمير المرحلة التى يعاصرها بعد مواجهة آزدار لكل من أبى الطيب وابن النابلسى، يدفعهما بعيداً وهما ينقبان أسوار القلعة تلك التى تحيط أسفل خشبة المسرح، وهما يرددان «الخلاص» لاتملك إلا أن تتساءل - والأقبية تضىء - أليست تلك القلعة هى سجن المدينة الذى سجن فيه جلال الدين ومعارضو السلطان؟

والمفارقة أنه عندما ينفى آزدار الرجل العسكرى المعارضين ويسجنهم، كما نفى من قبل التاذلى أهل الاجتهاد، وعندما تقهر العقيدة الدينية والسياسية على السواء لاتجتمع إلا كلمة أصحاب المصلحة من التجار أو التجار العلماء فى تشكيل درامى يسخر من كل ذلك الأمل فى اجتماع كلمة الأمة علي فكرة أو «مصلحة»(١) بدءاً من التاذلى وانتهاء بشرف الدين. ويطلون على ابن خلدون طلة فكاهية من بين الأبواب كأنهم الأربعون

حرامى.

ويجمع المخرج بينهم فى الملبس وحركتهم المتمايلة حتى عندما يغيب الإيقاع القرآنى الذى يصطفون إليه، وقرب نهاية العرض يجمعهم فى كادر تضيئه إضاءة جانبية، وهم يقرأون الفاتحة على اتفاقهم بتسليم المدينة، عصابة الأربعة وقائدهم أبو دلامة التاجر. ومن ألطف مايحدث أن يأتى على لسان أبى دلامة السؤال الذى عادة مايدمى قلب الشخصيات التراجيدية الجليلة: أين أخطانا؟ وذلك فى حواره الاخير مع ابن مفلح - سامى عبد الحليم-. وعندما يخرج من عنده يحذف المخرج مشاهد تعذيب التى تعكر ذلك الاتجاه فى الشخصية، ويترك ابن مفلح لموته وقبره مردداً منطقه فى عقد الصفقة والذى لم يكن يحتمل الخطأ، وكاد استيلاء التتار على ماله أن يذهب بعقله. فى أقصى عمق المسرح من ناحية اليمين تكشف الإضاءة الخلفية أكثر من أى وقت مضى حقيقة الخلفية المرسومة فى العمق، وتنفى محاكاتها للواقع، فهى مجرد صورة خادعة ومزيفة زيف الصفقة التى عقدها أبو دلامة السياسى التاجر.

سؤال يفضى إلى سؤال، وتناقض يفضى إلى آخر، وتتولد الطاقة المأساوية فى العرض من توزع الوعى بين اختيارات وأنماط من التفكير وشخوص لها نفس القوة فى حق عرض منطقها، بحيث لاتتفرد شخصية بكامل ثقتك أو تعاطفك، أو بكامل إنكارك أو احتقارك، تتولد الطاقة المأساوية فى العرض من حرمانك من ذلك الشعور المريح بالمطلق والنهائى والحاسم. وإنما يفضى بك الإعجاب أو الإنكار إلى معرفة أعمق وتشكك أكبر. ويصب ذلك مرة أخرى فى المحنة الكبرى: موكب التاريخ مقابل ضغط اللحظة الآنية والظرف التاريخى العصيب، أو زمن الرواية مقابل زمن الحدث الفعلى.

وهو ما ينتهى بكل من: شرف الدين، وابن خلدون، واقفين على قدم المساواة متجاورين يواجهان الجمهور فى منتصف مقدمة خشبة المسرح:

شرف الدين: ياترى يابن خلدون التاريخ حيقول عنك إيه؟

ابن خلدون: التاريخ مش حايفتكر إلا العلم إللى أبدعته والكتاب إللى وضعته، وما حدش حيفتكر الأحداث والمواقف العابرة إلا واحد موسوس زيك أو زى مؤلف المسرحية.

وبالفعل لايذكر التاريخ إلا مقدمة ابن خلدون بكل الإجلال والإعجاب بعقبريته والإفادة من علمه، ويستطيع أن يفهم شبقه العلمى، وحرصه على تخطى جميع المخاطر حرصاً عليه. ويرفرف أحياناً منطق «خيانته» بقوة: «وهذه البلاد التى تنوح عليها مهترئة، ومغزوة بلا غزو، هل أتحمل السير فى ركاب تيمور؟ نعم... ولمَ لا؟ أريد أن أعرف وأن أسجل أريد أن أستكمل خبرتى، وأن أزيد علمى إتقاناً واكتمالاً، لقد سرت فى ركاب أمراء وسلاطين لايستحقون أن يكونوا جزمة لتيمور.»

لكن البراعة الدرامية لامتزاج المؤرخ القديم بابن خلدون وخروجه عن حياده قرب النهاية عندما يتجه نحو منتصف مقدمة المسرح، فى موقع يذكرك بحجة ابن خلدون عن زمن الاضمحلال، وتسجيل عوامل الانهيار فى وقت الغروب، ليصف حريق دمشق لثلاث ليال حتى لم يبق غير «صور فى التراب تعفرت»، لكأنى بابن خلدون يعترف بهول مافعل وفداحة

ثمن علمه، كما سبقه إلى ذلك ابن مفلح فى نسق التوبات والاعتذارات الذى يلف النص، أو كأنى به يكشف عن الصعوبة المضنية للمصير الذى اختطه لنفسه، الوجه الآخر لابن خلدون ربما. و«ربما لن ندرى أبداً» كما تقول سعاد قبل أن تنتحر.

* *

وبعد فإن روعة ديكور أشرف نعيم وثراءه الجمالى والوظيفى والدلالى وامتزاج عناصره اللونية بألوان الملابس وتنويعات الإضاءة والتوازن بين عمق المسرح ومقدمته فى استخدام الشرائح والرسومات، تشكل متعة بصرية تفوق الوصف سواء فى الانطباع الفسيح والعميق للمكان وقدرته على التحول من مكان درامى إلى آخر بيسر قلب صفحة كتاب أو الاحتفاظ بخاصية التدرج النحتى مستفيداً من تنويعات أساليب ومواضع الإضاءة الأمامية والخلفية والسفلية والجانبية. يتحقق توازن نادر بين دور الإضاءة فى نقل الإحساس بالزمن الواقعى وبين الاستخدامات الشعرية الدلالية التى أشرنا إلى بعض تجلياتها وطريقة عملها، مع تزايد الإضاءة الجانبية يصاحبه إظلام الخلفية قرب نهاية المسرحية، مما يوحى بوطأة النهاية وتحول الشخوص إلى صور تتمنمها ريح الزمن التى لاتلبث أن تمحوها كما خطتها، جميلها وقبيحها بلا تمييز أو رحمة.

وتأتى الموسيقى لسمير حبيب على نفس الدرب فى تنويعها وتوظيفها الساخر المؤلم، ولولا ضعف فى التصميم والتنفيذ لبعض الرقصات التعبيرية للامسنا الكمال.

ثم نختتم بتلك الوحدات البشرية التى تشتبك بوجودها الحى مع التشكيلين البصرى والسمعى. فمنذ عهد بعيد لم أر هذا النوع من التمثيل الذى يتميز بلطافة الحركة وتنويعاتها وحساسية الأداء الصوتى وإيقاعاته، والتى تجعل من كلمات النص شبكة من التراسلات الشعرية.

فمحمد السبع دفقة من الإيمان والتنويع الصوتى المتألق.

وعبد الرحمن أبو زهرة يتألق فى بهلوانية التاجر والخروج والدخول فى الشخصية بخفته الحركية و«صياغته» الصوتية، ويعد مشهده الحركى المطول حتى يقضى وطره من الجارية مع طريقته فى عد الدراهم التى دفعها تلخيصاً لشبقه للمال والمتعة.

وحمزة الشيمى فى أجمل أدواره استطاع أن يستفيد من خاصية الإبعاد عن الواقع التى يتميز بها ابن خلدون فى خلق تأثيرات كوميدية بنفس الدرجة التى يبرز فيها قناعات ابن خلدون العلمية، أو الوجه الآخر للمؤرخ المتعاطف فيه عند نهاية المسرحية مع خطوة حركية وئيدة جديرة بعالم كهل ولاتخلو من استخدام فكاهى فى بعض الأحيان. وإن كنت أتمنى لو أنه حافظ لمدة أطول على نبرة المؤرخ المحايدة إذ هو بدأ مبكراً التأفف وعدم الرضا.

أما أحمد عبد الوارث فمفاجأة هذا العرض، ويعد مونولوجه عن دوافع صموده فى القلعة دفاعاً فذاً عن الرجل العسكرى وقلباً للمنظور رأساً على عقب، بحيث يستطيع فى لحظة أن يحصل على التأييد الكامل ويجب كل المتناقضات. كيف لذلك الرجل الذى يبدو وكأنه لايفكر إلا فى المؤن والذخيرة وتأمين القلعة والجند من

الأعداء أن يتدفق هكذا مرة واحدة بكل الصدق والإيمان والقدرة على التعبير.

تأتي رقة لفتات نائبه أحمد فؤاد سليم وتلقائيته وعمق تأثره تجسيداً للفارس الحالم والرفيق الذي يؤمّن ظهر رفيقه حتى النهاية.

بينما يقف أحمد الطماني نداً قوياً لأزدار في مواجهتهما.

ويكون سعيد الصالح وفاروق عيطة ثنائياً يكشف تجاهلاً آخر يسهم في أبعاد الهزيمة، ويوازن غياب الجدل، وهو غياب الوعي بهموم الناس الصغيرة وأهميتها. وإن أنسى لا أنسى السخرية من المنطق التجاري في الجهاد أيضاً.

(سعيد الصالح وأحمد): أنت أيضاً ستكون لك حصة من المجد.

فيزعق فيه مروان واقفاً تاركاً إياه في أقصى يمين المسرح: خذ حصتي، خذ حصتي يا أخي.. فأنا لا أبحث عن المجد.

ويكون ثالوث العلماء: سامي عبد الحليم وسمير عامر ومؤمن البرديسي مجموعة كاريكاتورية متألقة. ويستفيد سامي عبد الحليم من تاريخ المبالغات الفكاهية في التمارض أو التدلل أو الشخصية اليهودية في التراث المصري يساعده ضيق العينين وخنفة في الصوت، حتى يفاجأك بوعيه المتأخر في نهاية المسرحية بالأخطاء تأهباً للموت.

ويظهر ثالوث آخر يمثل الأقليات والغرباء: ناصر عبد المنعم بعقلانيته محجماً حركته وانفعاله في دور جلال الدين بن الشرائجي، ومعتزة صلاح عبد الصبور الجارية التي لايُعرف اسمها الحقيقي بوجهها المعبر المستوحش، وجسدها الذي ينتفض رعباً وحساسية وصوتها الحنون - وإن كنت أتمنى لو تنطق تترى بعد طول خرس بشيء من المعاناة والتدريب يماثل مقاومتها الحركية في مشهد الاغتصاب، ويكتمل الثالوث بعماد العمروسي - شعبان - برعشة جسده وحركته المشوهة القلقة ودموع المعاناة الصامتة.

ويحمل نبل النص والشخصية ناصر سيف لآفاق جديدة تتخطى الوجه الوسيم وتقدم هالة النجار دوراً مختلفاً تماماً عن الذي تألقت فيه في «عطوة أبو مطوة» لتحجم سخونتها في خدمة نموذج المرأة المطيعة.

وما أظنني استخدمت لفظة بهاء من قبل في الوصف، فلو أن هناك طلعة بهية بحق فهي طلعة سوسن بدر في دور سعاد بجسدها الممشوق الشامخ ولطافة حركتها نموذجاً لامرأة مختلفة مزودة بالعلم والثقة والبراءة وخفة الروح التي تنقلب إلى اقتحام لخجل شرف الدين أو غضب شرس وهي تدور في حلقات تسأل عن الله ووعده، أو هلع وبرودة تسريان مع وصف العزلة وإنكار الأهل والأصدقاء في (المنام - الحصار).

كان جزءاً من المفارقة في مسرحيتها السابقة «سجن النساء» أنها أخفت كل هذا الجمال والتألق في غيبوبة على مدى المسرحية حتى تسفر عنهما في نهايتها.

ألا أدام الله عليك الوعي والتألق.

وأدامه على مخرج العرض الذي لم يفصح عن معاصرة النص بفجاجة ولم يزايد باختياره الواعي، بل تعامل معه بأسلوب شعري، يناسب عمق تأمل الكاتب في الأحداث المعاصرة والتاريخية على السواء.

غراميات صلاح عناني

مصطفى المسلماني

نطالع مدارس وأسماء تعيد ما قدمه الغرب من إبداعات، وأسماء أخرى يجردون لنا حياتنا، وآخرين يلهثون وراء الشطحات الفنية بلا فهم، وآخرين يتبدلون بين المدارس مع كل معرض، ويسمونها (مراحل)، وآخرين وآخرين....، ولكن تبقى قلة قليلة التي نستطيع أن نسمي مايبدعونه فناً، وهم يتنوعون بين «المعاصر» من الفنون، وبين الملتزم بمدارس الإبداع التقليدية، مع الاحتفاظ بإسلوبهم الخاص في تقنية الإبداع، والقاسم المشترك بين هذه القلة المبدعة، هو رؤيتهم الصادقة إلى عالم يعشقونه، ويملكون تقنية إبداعية تفتح لهم أبواب مايعشقون،

فيعبرون عن أفكارهم تجاهه أو يفككون مفرداته، ويعيدون تركيب هذه المفردات في رؤية يحببون أن يرونها كذلك أو يخلقون مفرداً جديداً تتمنى عيونهم أن تراه على وجه المعشوق، أو يقتنصون مفرداً شارداً من عالمهم الخاص، عالمنا العام، ويقدمونه لمشاهدي فنهم حياً مجسداً، أو مجرداً أو محوراً أو وحدة تشكيلية جديدة، لم يرها أحد من قبل. من هؤلاء الفنانين (القليلين) الفنان صلاح عناني الذي كان معرضه طوال شهر ديسمبر ١٩٩٤. بمركز الهناجر للفنون. قدم صلاح لجهوره العريض عالم الحياة الشعبية بطريقته التعبيرية المعروفة. هذه المدرسة التي تمتد جذورها إلى قرون من تراث الفن، (بيتر بروجل) "جويا" (الجزار).... إنه انتماء إلى الالتزام والعشق. الالتزام بتقديم فنه إلى أوسع قطاع من المشاهدين، وعشق ما يقدمه بصدق.

في هذا المعرض يقدم صلاح أعماله على ثلاثة محاور:

المحور الأول:

مشاهد (لحظات) رومانسية، استطاع أن يستخلصها لنا من أحياء التكدس والسرية والضجيج، واستطاع أن يقبض عليها ويقدمها لنا لنستمتع ببهجتها (المحاصرة بالخجل والسرية) مشاهد تراها وكأنك تتلصص على عالم سري تجسد أشخاصه على استمتاعهم به، مشاهد يقتنصها فلا تفر بعد ذلك، بل تبقى في تصاوير جميلة، وقد قدم لنا في هذا المعرض حالة لونية جديدة عليه، الألوان فيها أكثر نقاءً، قد يتسبب في إرباك المشاهد، حالة ارتباك من إيقاع الحركة وملامح التعبير الحزينة وحصار الكتلة داخل إطار اللوحة من جانب، وحالة اللون الحيوية المبهجة الجانب الآخر.





المحور الثانى:

فى هذا المعرض، البورتريه:
وهو إعادة تقديم الصورة الفوتوغرافية القديمة، والتى أهملها الزمن لأشخاص كفت آلات التصوير عن تصويرهم بهذه الطريقة، إنه نوع من الإستمتاع بحالة تأثير فوتوغرافى لجمال خاص صادق، يراه فيها. إنه يقدم لنا فى هذه البورتريهات حالة أكثر مما يقدم شخصاً بعينه، حالة الصور القديمة لأشخاص مألوفة لدينا، تشعر أنها رسمت منذ زمن، وإن كانت ألوانها لم تجف بعد. وهذه التجارب على البورتريه هى من التجارب التى تميز مدارس الفن الحديث فى النصف الثانى من القرن العشرين، وقد قام بالعمل عليها عشرات الفنانين فى أماكن مختلفة من العالم، لكن هذه التجربة عند صلاح حالة إستمتاع بالرسم يداعب فيها الزمن.

المحور الثالث:

هو تقديم لوحات الشخصيات العامة (الأوبرا - القيامة...) فى تكوين أقرب إلى الجداريات، رغم المساحات الصغيرة المقدمة عليها وهى امتداد لأعماله المعروفة (بورتريه نجيب محفوظ)، ملصق (إسكندرية كمان وكمان)، ملصق (مائة عام من التنوير)، هذه اللوحات علامات تميز بها صلاح عنانى كتكوين وتجسيد (فورم) وخط ولون.

إن صلاح، فى هذا المعرض، يقول بأعماله أنه لايستطيع إلا أن يكون هو نفسه - فيكرر - صادقاً فيما يقدمه، وعاشقاً له، وواحداً من أهم أبطال لوحاته فى حالة غرام وضجر.

كلام مثقفين

تذكار من القدس !

مع أن هذا الكتاب يقع فى ١٣٦ صفحة من القطع الكبير جدا (٣٢×٣٥سم)، إلا انه ليس كتابا عن فلسطين (السليبة حتى إشعار اخر) او عن مدينة القدس (التى ما تزال إسرائيل تعلن انها عاصمتها الموحدة والابدية)، أو حتى عن الحرم القدسي الشريف، ولكنه يخصص هذه الصفحات كلها، لقسم واحد من اربعة وعشرين قسما يضمها هذا الحرم، لا تزيد مساحته عن عدة مئات من الامتار هو «مسجد قبة الصخرة»..

وبهذه الصفة، فهو واحد من الكتب التى يندر أن تعثر على مثيل لها، بين إصدارات دور النشر العربية، فهو لا يطمح لتقديم العام والشامل والكلى، بل يتواضع فيقف عند الخاص والمحدد والجزئى، لذلك اختار القدس من بين فلسطين، والحرم الشريف من بين القدس، وموضعا واحدا من هذا الحرم ، هو مسجد قبة الصخرة- الذى بناه الخليفة الاموى عبد الملك بن مروان منذ ١٣ قرنا- ليتوقف عنده، فيقدمه لك بكل تفاصيله، وأدق جزئياته، حتى يكاد يتجسد أمامك، فتراه، وتلمسه، وتتعرف عليه، بصورة أدق مما لوكنت قد شاهدته بنفسك!

ومع انه كتاب، إلا أن الكتابة فيه قليلة جدا، فقد كتبه مؤلفه- الدكتور يوسف شوقى- بالكاميرا، ولم يمسك بالقلم، إلا لكي يخط سطورا قليلة جدا، تساعدك على قراءة الصورة، وتروى لك فى إيجاز ومن دون اغراق فى التفاصيل، أو مقارنة بين الروايات، تاريخ كل جزء من اجزاء هذا الاثر الذي ظل المسلمون- على امتداد أكثر من ألف سنة- يضيفون إليه، ويحسنون فيه، ويعيدون ترميم ما طالته أيدى الأيام والاعداء منه، حتى العام ١٩٦٧..

وهو يتتابع بتسلسل منطقى، فيبدأ بصورة بانورامية عامة لمدينة القدس، تكشف عن موقع قبة الصخرة بين اثارها، لتقودك الكاميرا بعدها فتدخل بك من الباب الذهبي الذى دخل منه أمير المؤمنين عمر بن الخطاب المدينة، ثم إلى جبل الزيتون، فإلى الحرم القدسى الشريف، إلى أن تتوقف بك عند مسجد قبة الصخرة، الذى بنى فوق الصخرة التى عرج منها النبي محمد عليه السلام إلى السماء، فتبدأ فى حركتها البطيئة، ولقطاتها المقربة بعدسات مسطحة ومقعرة ومحدبة فائقة الحساسية- تتوقف عند كل جزء من الاجزاء الخارجية لهذا الاثر التاريخى العظيم: القبة الذهبية، والرقبة التى تتربع فوقها، ثم كل واجهة من واجهاتها، وكل ضلع من أضلاع المسجد الثمانية، وكل باب من ابوابه الأربعة، وما طرز به كل ذلك من زخارف ونقوش، وايات من القران الكريم.. وما يحيط به من قباب صغيرة ومرافق وقناطر، ثم تدخل الكاميرا إلى المسجد من الداخل، لتتوقف عند منحنى القبة، وحوافها والاعمدة التى تحملها، وما يزخرف رؤوسها من حليات ونقوش، ثم تعود مرة أخرى إلى الخارج فتتوقف عند الاضافات التى ادخلت فى عصور تاريخية مختلفة على واجهاته، وتتوقف عند نوافذه وشبابيكه، وتحلل مفردات زخارفها.

وانت تشعر أن وراء كل صفحة من الكتاب، عقلا يفكر وقلبا يشعر وذوقا يختار، وحسا مرهفا ينسق ويبوب، امتزجت كلها فى مؤلفه الذى التقط صوره، ووثق معلوماته بنفسه، وفى ناشره الذى تحمل نفقات طبعه، وهى وزارة الإعلام بـ «سلطنة عمان»، التى تقدم بهذا الكتاب نموذجا لما ينبغى على الهيئات الرسمية العربية أن تتخصص فيه!

إنه ليس كتابا فى الآثار فقط أو فى التاريخ وحده، أو فى الحضارة دون غيرها، فهو يقدم بصورة مبهرة تماما نموذجا لفن العمارة العربية والإسلامية، وشاهدا على مدى الدقة والاتقان التي كان الفنان العربي يمارس بها عمله فى تلك العصور البعيدة، ثم إنه- فوق ذلك كله- كتاب فى السياسة، فأنت لا تستطيع أن تبعد عن ذهنك، وانت تقلب بين صفحاته، تلك الحقيقة التى تقول بان القدس- ومن بينها قبة الصخرة- لم يعد، وبأن ما يجرى الآن ليس الطريق إليها، او تبعد عن أذنيك وقلبك، ذلك النغم الشجى، الذى تختتم به "فيروز" أغنيتها عن "القدس" العتيقة.

«ياصوتى ظلك طاير/ زوبع بها الضماير/ خبرهم ع اللى صاير/بلكى بيوعى الضمير»!

وها نحن قد زوبعنا معك ياست فيروز.. لعل وعسى!!

صلاح عيسى

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢

السعر ٢ جنيه

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096